Paniske

Paniske
o cómo todo está lleno de diosas

Mariana Orantes

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO
EDITORIAL UNIVERSITARIA UANL

Editorial An•alfa•bet

Primera edición, 2022

Orantes, Mariana
Paniske o cómo todo está lleno de diosas / Mariana Orantes. Monterrey, Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, Editorial An.Alfa.Beta, 2022.
120 páginas ; 19.5x12 cm.

ISBN An.Alfa.Beta: 978-607-98581-7-9
ISBN UANL: 978-607-27-1787-9
1. Ensayos mexicanos – Siglo XXI
2. Paniske – Ensayos
3. Paganismo – Ensayos

LCC: PQ7298.425.R268 P36 2022 Dewey: 863.7

UANL
Santos Guzmán López
Rector

Juan Paura García
Secretario General

José Javier Villarreal
Despacho de la Secretaría de Extensión y Cultura

Antonio Ramos Revillas
Director de Editorial Universitaria

El cuidado de esta edición estuvo a cargo de
Alejandro Vázquez Ortiz, Jessica Nieto, Carlos Lejaim Gómez
y Verónica Zúñiga.

Ilustración de portada: *The wanderer*, de Kalin.

©Mariana Orantes
©Universidad Autónoma de Nuevo León
Casa Universitaria del Libro
Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta
Centro, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000
Teléfono: 818329 4111
e-mail: editorial.uanl@uanl.mx
Página web: editorialuniversitaria.uanl.mx
©Editorial An.alfa.beta, Daniel Alejandro Vázquez Ortiz
Circuito Vista de la Villa #149
Col. Vistas del Río, Benito Juárez,
Nuevo León, 67267
consejo@editorialanalfabeta.com
@ed_an_alfa_beta
http://editorialanalfabeta.com

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra —incluido el diseño tipográfico y de portada—, sin el permiso por escrito del editor.

ISBN UANL: 978-607-27-1787-9
ISBN Editorial An •alfa •beta: 978-607-98581-7-9

Impreso en México, 2022

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

EDITORIAL UNIVERSITARIA UANL

Editorial An•alfa•bet

A mi maestro Hugo Hiriart, siempre.
A Pipo, dios benévolo encarnado en gato.

What was defeated and forgotten and repressed and removed from the pages of history still awaits revelation, and hence transformation. Redemption entails the transformation of the past.

Galili Shahar, *The remnants of revelation*.

Índice

La luz que jamás anochece (prólogo) 11

Venus y el vino 15

Los dioses sin lágrimas 39

Quem[1] deus[2] vult[3] perdere[4] dementat[5] prius[6] 51

Los grillos que me llevan tan lejos 87

Paniske 99

I

Por las calles de una ciudad alguien camina buscando trozos para contar una historia: una caja de cerillos, una flor prensada entre las páginas de un libro viejo, una fotografía perdida, el ganchillo de un arete, el moño de un zapato. Estos trozos están unidos por una costura invisible que la mayoría de las personas no suele ver. Hablan de una época, de un tiempo, de un país, de una ciudad, de recuerdos atrapados en un instante histórico, de una comunidad, de un mismo sufrimiento. El cazador de hilos invisibles queda atento a estas pequeñas cosas y sabe unirlas para darles sentido. Lo mismo sucede con las palabras, libros, frases e ideas.

La tradición del arte que consideramos cercano tiene puntos ciegos que no sabemos cómo llenar. Parece que entre más se estudia algo, ese algo se escapa de las manos, hasta llegar al señalamiento de que el camino está cortado. La mayoría no suele traspasar los señalamientos, ya sea porque al parecer no hay camino que seguir (aunque muchos continúan en otro lugar, sin que lo sepamos), porque el rumbo parece agotado en todas sus formas o porque simplemente no sabemos cómo cruzar los límites.

Es entonces cuando el cazador de hilos invisibles conecta los puntos: al reverso de una fotografía tomada en 1967 encuentra la continuación de un verso perdido de Catulo. Él no lo sabe, no puede saberlo, pero lo intuye. Guarda la fotografía y mientras hace algo con ella (algo que su cuerpo le pide con una insistencia criminal), digamos, otra

fotografía, una pieza de música, un escrito, una pintura, un collage, etcétera, se encuentra con que de verdad ahí está la continuación del verso de Catulo. A veces el mismo cazador de hilos invisibles dejará algunos sueltos para que otros puedan unir las piezas faltantes. La fragmentación de los libros es algo aparente: en algún momento, de manera mágica, todos los libros vuelven a tener continuidad y todos los versos vuelven a unirse. Como dice el poema de Wyslawa Szymborska: «Todo principio no es más que una continuación, y el libro de los acontecimientos se encuentra siempre abierto a la mitad». Como un antiguo pacto, lo que se ha quebrado vuelve a tener unidad, aunque no de la forma en la que esperamos.

Piénsalo de esta manera: si escribes en una libreta seguirás el curso que nos han dicho que deben seguir las líneas, los renglones. Pero, ¿qué impide que escribas al margen, al revés, de lado, con líneas encontradas o salteando páginas? ¿La coherencia? ¿Y eso qué es?, ¿Quién nos la pidió, si en un principio ya tenemos algo que nos une y es el lenguaje mismo? Rompe las reglas.

En lo fragmentario hay algo de maravilloso, de embonar piezas que dentro del todo significan algo, como la técnica llamada *collage*. Comprendemos a través de la perplejidad, y entender que el tiempo puede romperse y que las piezas de conocimiento pueden atravesar, como una aguja cargada con hilo, entre los pliegues de lo que creemos que debe ser coherente, nos deja en el azoro. Es el arte de re-armar lo desarticulado por el tiempo. El arte de darle una nueva significación a través de historias que nos atraviesan como un rayo de luz. Hay, en todas las cosas y en todas las historias, los signos ocultos del rompecabezas humano.

II

La Historia no tiene la capacidad para decidir sobre la realidad (o irrealidad) de la magia o los milagros. Hay

una pared infranqueable escondida detrás del palacio de la Historia, una pared que no puede atravesar, y detrás de esa pared el tiempo y el espacio pierden sentido, pues pertenecen a subjetividades que tienen límites superficiales: prejuicios, vivencias o, simplemente, una cosmogonía diferente.

En ese tiempo y espacio donde ocurre la magia, las cosas se disuelven, ocurren, suceden como sucede que en la noche se enciende una luz a lo lejos que no se apaga, sino al contrario, sirve de guía, se acerca, se aleja y de repente pasa como desapercibida.

Es en ese mundo donde los símbolos adquieren mayor fuerza: nos conectan con otros lugares, otras personas; parecen casi como portales que trascienden y atraviesan, nos identifican con el conocimiento humano y nos alertan los sentidos tocando fibras ocultas, sí, ocultas, pero extrañamente familiares.

Ahí está parte del mundo de los sueños y lo que ahí habita. En ese mundo de símbolos es donde la magia, los milagros, lo divino, el trance y el éxtasis tienen lugar.

Pero es también donde los cambios profundos, de raíz, pueden ocurrir.

Es decir, el mundo tan mundo que conocemos sigue sus reglas y sigue su maquinaria bajo la cual los oprimidos seguimos el ritmo que tal engranaje impone. Sin embargo, si rompemos las reglas de lo más profundo, las reglas de los símbolos mismos, de los arquetipos, entonces nuestras relaciones cambiarían.

La luz que jamás anochece es la luz misma de la que procede todo, es la oscuridad también porque una no puede existir sin la otra.

Estamos en el umbral de un nuevo mundo, los cambios en cómo percibimos las cosas se están dando con pasitos chiquitos: necesitamos una nueva forma de entender los símbolos, de entender la oscuridad y acostumbrarnos,

porque el vacío superficial de nuestro corazón ya no puede ser ignorado.

Este libro que tienes en tus manos no ofrece respuestas.

Al contrario, son preguntas lanzadas al aire; aunque más que preguntas, yo diría que son hilos invisibles que buscan unir el pasado con el presente para que alguien pueda construir algo nuevo a futuro. ¿Qué es eso nuevo? No lo sé, no lo puedo saber, pero intuyo que será mejor. No pierdo las esperanzas. Si perdiera las esperanzas, ¿qué quedaría?

«Clarísima luz pura que jamás anochece», escribió Fray Luis de León como testigo de los siglos venideros. Vamos a unir los hilos desconocidos entre épocas distantes por medio de palabras, sensaciones, imágenes. Si tengo suerte, querida lectora, es probable que una palabra te anime, te levante, para que seas tú quien comience a erigir ese nuevo lugar.

Esta es una botella lanzada al mar y el mensaje son hilos rojos. Por eso, esta historia es un hechizo y el principio de los hechizos es el bordado.

Venus y el vino

Ya que, sin el placer, ¿qué vida humana guarda atractivo, o qué poder? Sin él, incluso la existencia de los dioses dejaría de sernos envidiable.

Simónides de Ceos

Thieu van Ingen, «Vrouwmond», Collage. Países Bajos, 2021.

Invocación a la Diosa

En algún verso, Kavafis puso ramos de violetas a los pies de tu estatua para recordar el deseo; no puedo (ni es mi intención) comparar mis palabras con las del poeta griego: yo sólo te pido que en tu tránsito alumbres el camino de tu pueblo, hundido en la melancolía de la tierra saturnal. Que suene la música de las altas esferas para celebrar las sílabas de tu nombre y el gobierno de tu mano poderosa sobre la naturaleza primordial de lo vivo, como nos enseñó el poeta latino vuelto loco por un filtro de amor.

Oh diosa, nacida entre ondas suaves de agua que se agitan en vaivén sensual con el movimiento de tu cuerpo; mar al que desemboca la vida y la muerte: porque el amor se parece a la batalla, porque amar se parece al naufragio.

De tu vientre nació el pueblo de los placeres que se desbordan hacia cualquier sexo, sin diferenciar entre uno y otro beso, porque nosotros tus súbditos saboreamos las intrincadas formas del amor. Es a ti a quien ofrendo este libro que guarda la intención de revelar los hilos que unen el pensamiento en diferentes siglos; el mecanismo del razonamiento que, tocado por la mano mística, une argumentos fragmentarios para mostrar el salto animal del ensayo, pieza de reflexión viva que no puede simplificarse, porque su forma abreva de lo vivo y la vida siempre está cambiando.

Siempre ha existido un debate entre las tentaciones: perder el sentido humano de lo que nos atraviesa o encapsular ese sentir humano en formas que sean

aplaudidas, perdiendo así la libertad. Este libro, oh diosa, es un libro lleno de intuiciones: no es un libro construido con el peso de la anécdota personal; no busca ni la declamación trágica ni las ya sabidas fórmulas confesionales que instigan la empatía. Es un libro un poco insólito, y debes disculparlo de antemano, porque tiene un temperamento poético edulcorado con tintes de lo que se llama falsamente erudito; es, por tanto, un libro disfrazado, un libro que no es serio, pero que tiene máscara de serio. Es un zorro disfrazado de erizo. Es un zorro que medita en la calma del bosque y sueña con civilizaciones que lo persiguen, pero que lo han dejado deslumbrado por su belleza tradicional, y que tal vez no pueda alcanzar. Este libro no habita en la academia, oh diosa, pero introduce su pie en ella, como la mujer vestida de blanco en el cuadro de *El nacimiento de San Juan Bautista* de Ghirlandaio.

Los mitos cosmológicos que envuelven este libro, son diversos y parecerían incluso chocar, pero no. Oh diosa, descubre el velo de los lectores para que encuentren el entramado fino que une todas las cosas, todas las experiencias y todas las sensaciones místicas.

Sólo tú eres el placer de las mujeres de brazos largos, palmas benditas que se extienden sobre la frente del amor; la primavera es tu falda de rosas, mullida con los nidos de las aves y larga como la espera solitaria en el invierno. Bienvenida, Diosa, he aquí un fruto de la ofrenda prometida: que la luz de tus manos reverdezca el pensamiento y perdone la naturaleza que le da forma a este libro.

En el fragmento pequeño se trabaja la parte de lo que se dice, como una especie de invitación. Cada hilo es un hilo, pero no puede desbaratarse el conjunto, porque de otra forma no tendría sentido cada parte por sí misma. Es, quizás, un libro que pone los pies en dos materias diferentes, como quien camina a la orilla del mar y un pie lo baña el agua, mientras el otro se afirma en la arena.

«Son tiempos malos, los hijos no obedecen a sus padres y todo el mundo comienza a escribir un libro» ha dicho Cicerón hace algunas centurias y sus palabras siguen vigentes. No son tiempos buenos, ni son buenos para dejar de lado los cuidados hacia quienes amamos. Yo me empecino en contar, en este ensayo, algo sobre el amor que mata a las mujeres y pregunto, herética, que si todas hemos sido sacrificios a tu templo, ¿cuándo extenderás entonces hacia nosotras la luz divina?

¿Cuándo nos llevarás en medio de los mares tranquilos, de los ríos que corren como espejos huidizos?; llévanos a vislumbrar los techos de las casas obreras con el ímpetu de la risa que esparcen los niños cuando juegan desnudos. Y danos la serenidad para entender aquello que nos lastima en el corazón y en la carne.

Aquí se intenta describir la naturaleza de las cosas olvidadas: por el momento ya no quiero hablar del horror de la guerra, como en otros libros, aunque algo de su resonancia se cuele entre las líneas. Esta es mi forma de replantear los viejos mitos y de recordar el sentido de antiguas diosas.

No puedo esperar aplausos y me contento con no despertar rencores: ven, Diosa, reza por mí y por mis cuatro patrias que siempre están en guerra; reza porque obtenga un día el cuerpo de Alejandra y me deleite de nuevo besando a Tanya; que vuelva a recostar la espalda en la cama de aquél salvaje o que algún día vuelva a los brazos de mi Henricus: que mi boca vuelva al hambre y del hambre al sentido.

Proemio

En un campo de trigo, un campesino griego labra la tierra. De repente, el azadón choca con un terrón duro, una piedra. Intenta de nuevo seguir su labor, pero la piedra lo impide. La luz del sol parece irradiar las cosas con un velo alegre. El campesino rasca la tierra con sus propias manos y encuentra la cabeza más hermosa creada sin modelo humano, pues no pudo ser concebida bajo idea humana.

En ese momento, el mundo de la belleza recuperó a su reina: frente a ese hombre estaba la cabeza de la Venus de Milo. Ahí volvió a nacer para regir el mundo de los mortales, con su danza trazada en los ciclos celestes. Una danza tan perfecta que asusta su resonancia en la naturaleza.

Se abre el cielo durante las últimas horas de la noche profunda. La estrella se convierte en la más brillante y anuncia la llegada del astro rey, despidiéndose luego ante los primeros rayos de la mañana. En su recorrido a través del zodiaco, después de cinco períodos sinódicos (584 días) Venus completa su trayectoria, formando en su danza una figura de cinco vértices completamente regular. Y ahí aparece la rosa mística, la causa de nuestra alegría, la estrella de la mañana. El horizonte con sus astros muestra las semejanzas entre los dioses.

Ante la presencia de la Venus, como ante cualquier presencia de la belleza, sentimos un temor sagrado, un terror santo (llamado también *deisadaimonía*) que puede exacerbarse por el vino, hasta la locura: el ser perfecto

humilla, consterna; el amor es un trueno, el vino fulmina. Ten cuidado. La vida y la muerte se confunden. «Matamos lo que amamos. Lo demás no ha estado vivo nunca [...] El ciervo va a beber y en el agua aparece»[1]...

*

...La diosa Cipria se presenta. Arde el vino en la boca y los ojos no pueden enfocar otra cosa que no sean las partes de un cuerpo tembloroso: las manos que se acercan y se juntan a otras manos, las miradas que perdidas en la noche se han encontrado al fin bajo la luz de la lámpara, las bocas y el aliento que parecen emanar de la misma fuente embriagadora. La noche se detiene cuando el espasmo recorre los cuerpos desnudos de los invitados a la cena de Baco.

¿En qué momento el amor puede corromperse? Y si el vino tiene propiedades similares al amor; ¿en qué momento nos corrompe el vino?

Siento tus dedos fríos recorrer mi cuerpo. Alargas la mano, tomas mi cabeza y me das de beber directamente de la botella. El licor escurre por mi cuello, como mis lágrimas, como la sangre sobre mis labios. *Déjame, quiero morirme. No quiero que te vayas. Quiero morirme.* Sobre la mesa, el cuchillo, el pan, el vino. El destino pesa sobre el corazón: *dame más vino*.

[1] Rosario Castellanos, «Destino» en *Material de Lectura* (poesía moderna N°53), Dirección de Publicaciones UNAM, México 2009, p. 9.

El *gourmand* Brillat-Savarin en su *Fisiología del gusto* distingue tres tipos de sed: la latente, la facticia, y la adurante. La primera es una sed leve y constante que nos acompaña como lazarillo para atravesar el día. Nos guía durante la comida y hace que podamos beber cualquier cosa. La tercera, la sed adurante es cuando no podemos saciar la sed latente y se vuelve un martirio. La segunda es la sed más interesante, pues sólo la tiene el género humano. Es la sed que busca atributos y cierta fuerza que, digamos, no tiene el agua pura: el atributo de la embriaguez, esa fuerza que bulle por los músculos a la vez que se relajan los miembros, el extraño afrodisíaco que aviva la pasión pero que la mata si se excede, el elixir que desata el nudo de las lenguas, la ambrosía que alimenta las amistades más misteriosas; aguas que brotan de un manantial donde casi todos hemos ahogado alguna pena al punto del sacrificio donde, humildes, rezamos al dios de porcelana: «Si el humano se contentara sólo con agua, no podría decirse que uno de los privilegios humanos es beber sin tener sed».

Uno de los sueños recurrentes de la especie que gusta de los placeres genésicos condimentados con las golosinas de Baco, son los ríos de licores, manantiales donde brota el vino embriagante sin fin y sin razón. No es extraño que en los *Denuestos del agua y del vino*, anteceda una parte más erótica que alegórica. De tal manera discurre el poema medieval hasta que una gota de agua cae dentro de la copa de vino y empieza un debate entre las

dos sustancias. En el mastodonte entorpecido, llamado también academia, se ha teorizado como un debate entre la castidad y la lujuria. Poema complejo, pues ambas sustancias gozan de características reconocidas y debatidas en la teología: el agua es instrumento del bautismo, pero el vino, durante la transubstanciación, se vuelve parte del cuerpo de Cristo.

Dicen los que saben, por ejemplo, que Dioniso era el *Libertador* pues era capaz de inspirar el frenesí por medio de la locura, el éxtasis o el vino. No porque el vino cause el frenesí, sino porque el vino mismo es el medio. El vino *es* un atributo del dios.

Encontramos un ejemplo en *La Odisea*, Capítulo XI (versos 60-61), cuando Ulises encuentra a su compañero Elpénor:

> ¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero!
> Me perdieron mi suerte fatal y el exceso de vino.

En otras traducciones no es la «suerte» sino la mano de algún dios, que es lo mismo, y el exceso de vino las causas de la muerte de Elpénor; es decir, se trata de su átē y sobre esto explica E. R. Dodds: «En la Odisea, es verdad, se dice que el exceso de vino produce átē; sin embargo, lo que con ello se quiere decir es, probablemente, no que la átē puede ser efecto de causas 'naturales', sino más bien que el vino tiene algo de sobrenatural o demoníaco».[2] Es decir, el vino es la única bebida «terrenal» que participa de lo divino, no por ser utilizado por un dios, sino porque en sí mismo es divino.

Por eso existe la relación agua/vino/amor/, donde la embriaguez, la sed, el delirio y la saciedad se juntan con el arrobamiento. El estado hipnótico del vino es característica que comparte con el enamoramiento, el orgas-

[2] E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Revista de Occidente, Madrid, 1960, p. 17.

mo y el arrebato místico. Esa fórmula es explicada por Roland Barthes así:

> —Estado hipnoide: ensoñación + sentimiento brusco.[3]

El sentimiento brusco, explica Barthes, viene de una imagen-trauma que tiene mil formas en los relatos, mitos, cuentos, etcétera. La imagen trauma se relaciona con que lo amoroso tiene algo de guerrero, de violento, de combativo. La lucha de dos cuerpos puede darse en el lecho o en el campo de batalla. El vino puede embriagar como embriagante es el amor divino o su modelo a escala, el terrenal. *Béseme de besos de su boca: porque buenos son tus amores más que el vino*.

[3] Roland Barthes, *El discurso amoroso*, Paidós, Barcelona, 2011, p. 63.

Milagro de la transubstanciación

Comienzo a leer el Apocalipsis o Libro de las Revelaciones de San Juan de Patmos. El corazón se me acelera cuando en escena hacen su aparición los cuatro jinetes que en sus manos llevan la balanza y la espada como símbolos del hambre (o la usura) y la guerra. Tengo 7 años y me gusta la religión, aunque más por sus imágenes delirantes que por cualquier otra cosa: para mí es un cuento fantástico que sucede en una distopía y que, de alguna manera, me causa ese temor que remueve las entrañas. ¿Qué pasa con ese Dios amoroso del que me habló mi abuela? ¿Es acaso otro tipo de amor que veré convertirse en violencia si no lo asumo en mi cuerpo de una forma diferente? ¿En qué se ha transformado?

Conforme crezco y los años se apilan sobre mi piel, el Dios que hiere con amor comienza a ser el mismo que habita en la distopía simbólica, y los sucesos tan lejanos en apariencia comienzan a empatar con la vida cotidiana.

Llegan, uno a uno, cabalgando en las llanuras de mi vida, primero la muerte con la forma de un hombre que decapita a las mujeres y yo soy mujer y mi cuerpo me duele; luego, el hambre y la usura, cuando al contar monedas sobre mis manos se transforman en hojas secas que no me alimentan ni a mí ni a mis padres; después, la guerra con sus armas de alto calibre acechando entre los rincones de mi patria herida y ahora, la peste… Ninguno parece corresponder a una realidad lejana.

Cansada de llorar, ebria de vino y herida de amor, en la soledad de la sala enciendo el televisor y frente a mi la

pantalla muestra el milagro que hiere mis pupilas y atraviesa con estigmas mis manos cansadas:

*

Se abre el telón. *Este es el sacramento de nuestra fe.* El cura tiembla al pronunciar las palabras mientras en su mano la hostia se convierte en un trozo de carne macilenta y el vino se vuelve sangre en la copa. [*Silencio. Detalle*] El sacerdote no puede controlar los movimientos bruscos de su cuerpo ante el asombro del milagro. [*Iglesia. Interior. Respiración agitada*] Ese que está ahí no es el dios de los ejércitos, ese que está ahí es el dios de los pobres, el que entregó su cuerpo para que fuera violentado, desmembrado, golpeado, humillado, sobajado, herido por los fuertes, por los que decretan las leyes, por los ricos, los poderosos, los privilegiados del sistema.

[*Luz etérea. Símbolos. Reflectores*] Frente al sacerdote latía un trozo de carne del miocardio y cinco coágulos de sangre cárdena que pesaban exactamente lo mismo en la balanza, aunque se colocara uno en un platillo y los otros cuatro en el otro. [*Corte. Voz en off*] La fe no admite dudas. El amor no admite dudas. [*Corte. Un cuarto a oscuras.*] *Señor, yo no soy digna de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme…*

De los milagros acontecidos sobre la transmutación del agua en vino, los santos por los que obró el milagro son: san Aiberto, santa Marta, san Odilón, san Pedro el eremita, san Vasto de Arrás, san Víctor de Plancy y santa Zita, según recopila en su inacabado *Diccionario de milagros*, Eça de Queirós. De los relatos, la mayoría va más o menos igual: al no tener nada más que agua para ofrecerle a un segundo, el santo llena una jarra, pero al probarla se dan cuenta de que no es agua sino vino y del mejor. De aquí se deduce que la intención de Eça de Queirós era mostrar que la repetición de las formas en los relatos milagrosos son una manera de motivo literario que comparte raíces en común con mitos, leyendas, etcétera. Claro, se ha dicho que Eça de Queirós lo hizo con intención satírica y es probable, pero no vayamos por ese camino espinoso.

De entre estos relatos, el milagro de san Vasto es el único que difiere en las formas. Se conoce que era común que san Vasto de Arrás hiciera otros milagros, aparte de convertir el agua en vino o en cerveza, como expulsar demonios. De tal forma, san Vasto se dio cuenta de lo nocivo que podía resultar el exceso de alcohol en sus diocesanos, al grado de que ya lo consideraba un vicio. Qué sutil la línea que separa el momento de saborear y la degustación, del vicio y lo corruptible.

San Vasto, con pie firme, cruza la entrada del palacio señorial. Se detiene, mira a sus acompañantes y, como siempre, hace la señal de la cruz con la fuerza de

un santo. De inmediato se escucha que los barriles de cerveza explotan y derraman su contenido para honrar la señal. San Vasto sonríe, abre los ojos y con mirada dulcísima ve al rey, quien le pregunta: «¿por qué tal desperdicio?» San Vasto, tranquilo, como sin saber de qué habla, responde: «el diablo, mi señor, nunca resiste la señal de la santa cruz».

El vino se mueve en un mundo doble: es el vehículo perfecto para obrar milagros y ser parte del cuerpo del salvador, pero a la vez es el medio que lleva a la tragedia, donde el exceso muestra el vicio y puede hacer caer al piadoso. Estas características son idénticas al amor, en tanto que el amor también transita entre lo divino y lo mundano. Ya fray Luis de León en su traducción y exposición del Cantar de los Cantares dice: «aunque conforme a lo que se trata la comparación del vino hecha al amor es buena; demás que en otro cualquier caso es gentil y propia comparación por los muchos efectos en que el vino y el amor se conforman».[4] No es aventurado concluir que el vino, en cuanto sustancia, es un concentrado del amor; sea esto algo bueno o malo.

[4] Fray Luis de León, *Obras Completas Castellanas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1951, p. 71.

La última vez que estuve con él me sujetaba la cabeza contra la almohada como si mi rostro le molestara, como si quisiera borrar mis expresiones cubriéndome con su mano. Había algo de violento que no sé cómo se acomodó entre uno y otro, al punto del miedo.

¿Por qué te gusta así?

Le dije esperando una respuesta amable, tal vez, darle sentido a lo que sucedía en ese momento que se repetirá una y otra vez en mi cabeza con las palabras *¿por qué no hice nada?*.

Primero no respondió, pero volví a preguntar y ante la embestida apretó mi cabeza con más fuerza mientras decía: *porque te puedo someter*.

No pude decir nada. No alcancé la reacción. Tal vez así es la forma en que los animales quedamos hipnotizados ante el depredador. *Béseme de besos de su boca: porque buenos son tus amores más que el vino.*

Durante la escena de la reunión preparada por Vito Corleone para juntar a las familias de la mafia y hacer una tregua, después de que el Padrino expone las razones de por qué no acepta el negocio de los narcóticos, uno de los cabecillas se levanta y dice: «a mí tampoco me gusta ese negocio, pero quiero controlarlo para hacerlo respetable. No lo quiero en las escuelas ni vendiéndoles a los niños. Eso sería una infamia. En mi ciudad podríamos limitar el negocio a la gente de color. De todas maneras son animales, no perderían su alma». Y así imagino los mecanismos de opresión: hombres blancos hetero-cis en un cuarto debatiendo quién tiene o no alma. Es bien sabido que el alcohol, así como algunas drogas, se introdujeron en comunidades específicas para mantenerlas bajo control: si está muy borracho o si está muy drogado es más fácil que se muera a que se de cuenta de sus verdaderas condiciones de vida y, por lo tanto, que exija sus derechos.

Si tomamos en cuenta que el vino es una forma de amor líquido y aplicamos el mismo principio pero de manera inversa, tenemos que el amor vendido como atadura es una forma de opresión. Es decir, se nos ha introducido la idea del amor enfermizo, celoso y sumiso para mantener el control: si está muy enamorada es más fácil que se deje matar a que se dé cuenta de sus verdaderas condiciones de vida y, por lo tanto, que exija sus derechos. Ya lo dijo Kate Millet: «mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban».

El amor, como el vino, también es adictivo. ¿Quién no conoce a alguien que, después de una relación, inmediatamente consigue otra o, a veces, incluso las empalma?

Porque el estado hipnótico del amor, así como del vino, alejan la realidad de las condiciones de vida, desvanecen los miedos que paralizan y hacen el mundo tolerable; el estado hipnótico del amor sublima el corazón y entierra la dolorosa imagen que tenemos de nosotros mismos, porque nos vemos a través del otro y creemos que podemos ser tan buenos como el otro nos imagina. La construcción ideal que hace el otro se vuelve nuestra forma de trasmutar en alguien mejor.

Pero en el acto de depredación, se identifica el abismo entre la presa y el depredador: el depredador ataca en una especie de juego, el juego de la violencia. En el juego del amor, como en el de la violencia, el que somete busca ganar y lo que gana es placer o una forma de satisfacción. No hay reciprocidad cuando el amor es una forma de opresión: el placer del que oprime para ganar satisfacción deriva en la violencia que permite el oprimido sobre su propio cuerpo.

«Para lograr una rehabilitación, lo primero que necesita el alcohólico es humildad para reconocer que no puede con el alcohol, que es algo que lo supera y que no puede ganarle. Entonces lo deja ir» me dijo mi maestro en alguna de nuestras largas pláticas. Pienso que sucede lo mismo con los amores que nos intoxican, esos amores que nos mantienen adictos y cautivos como el alcohol: hay que admitir con humildad que esa persona nos supera, es demasiado y es mejor alejarse. «No puedo contigo» que es el derivado del inofensivo y oportuno «mejor otro día con más calma».

Decía Simón Weil que el sentimiento de injusticia nace cuando no tenemos una explicación satisfactoria: ¿por qué me hiciste eso? ¿cómo pudiste? Reprochamos a

los ex compañeros como si algo quedara flotando de esa nata infecta que dejó de ser amor. Porque nada de lo que suceda entre una relación de sometimiento puede darse en igualdad y, por lo tanto, ahí vamos las mujeres suplicando amor, muriéndonos de sed, de la sed adurante que describió el *gourmand*. Serán pocas las que encuentren a alguien de su misma condición que entienda su mismo lenguaje y que tengan los mismos rituales donde cada uno comprenda el simbolismo del otro. La otra opción es el sometimiento, aunque incluso puede ser un sometimiento reflexivo por el miedo a enfrentarse en soledad a un mundo despiadado y neoliberal.

Si el amor es una forma de alcoholismo que sufrimos las mujeres para que nos controlen (parafraseando a Millet), entonces deberíamos buscar la raíz profunda del problema: porque estamos enfermas y cansadas de llenar los vacíos en la narrativa de la culpa, estamos cansadas del asesinato sistemático en manos de los que juraron amarnos y protegernos hasta el fin de los tiempos; estamos enfermas de soledad en un mundo que nos ha negado tres veces antes del amanecer y estamos muriendo de sed porque buscamos los ríos del vino dulce amoroso no sólo para embriagarnos, sino para compartir el éxtasis divino, acaso sin miedo a mostrar una debilidad de ciervo herido.

Pero, como hizo San Vasto de Arrás, primero habría que expulsar al demonio de ese amor: con toda la fe te expulso, legión, para que habites en un cerdo enloquecido. En automático, si ponen atención, se puede escuchar el chillido del demonio devenido en gusano: ¿por qué tal desperdicio? Parecen reclamar los que aún padecen la enfermedad, a lo que respondo con alegría que, pues bien lo saben: el diablo no soporta la señal de la cruz.

Vita vinum est! (o epílogo)

Con estas palabras inaugura Trimalción su banquete, mientras ofrece en ánforas llenas el selecto vino Opimio añejo de cien años, y agrega: «el vino vive más que la pobre criatura humana». Te imaginas la escena. En el centro, los sirvientes de Trimalción disponen la réplica exacta de un esqueleto de plata, que además es móvil en todas sus partes. Al fondo se admiran los frescos y mosaicos que adornan la exquisita vivienda del anfitrión: escenas ligadas al culto de Baco donde las mujeres vestidas con los atavíos propios del dios, danzan con frenesí, extasiadas, en una procesión ambientada con la música de flautas y címbalos. Parece una extraña contradicción entre el esqueleto de plata y la vida en los frescos. Parece como la ambivalencia simbólica del propio vino. La ambigüedad entre la vida alegre, las fiestas, el éxtasis y el punto de quiebre que lleva ese mismo éxtasis a la tragedia, a la muerte, a la destrucción. Roland Barthes lo denomina como tótem vivaz y, como otros tótems de su misma condición, recuerda elementos trascendentes asociados a otros, como el vino a la sangre, el líquido denso que llena de vida y que es vida por sí mismo, como declarara Trimalción. Es, por su naturaleza ambivalente, algo que permite a lo humano participar de lo inmortal, porque en sí mismo es inmortal, como los dioses. Es un elemento de metamorfosis: lo que toca lo convierte en algo más. Si en el suelo se derrama el vino, es una libación de la que participan los muertos y olvidados; si el tímido lo bebe, se convierte en el extrovertido que baila y cacarea; el prudente que calla se transforma en una

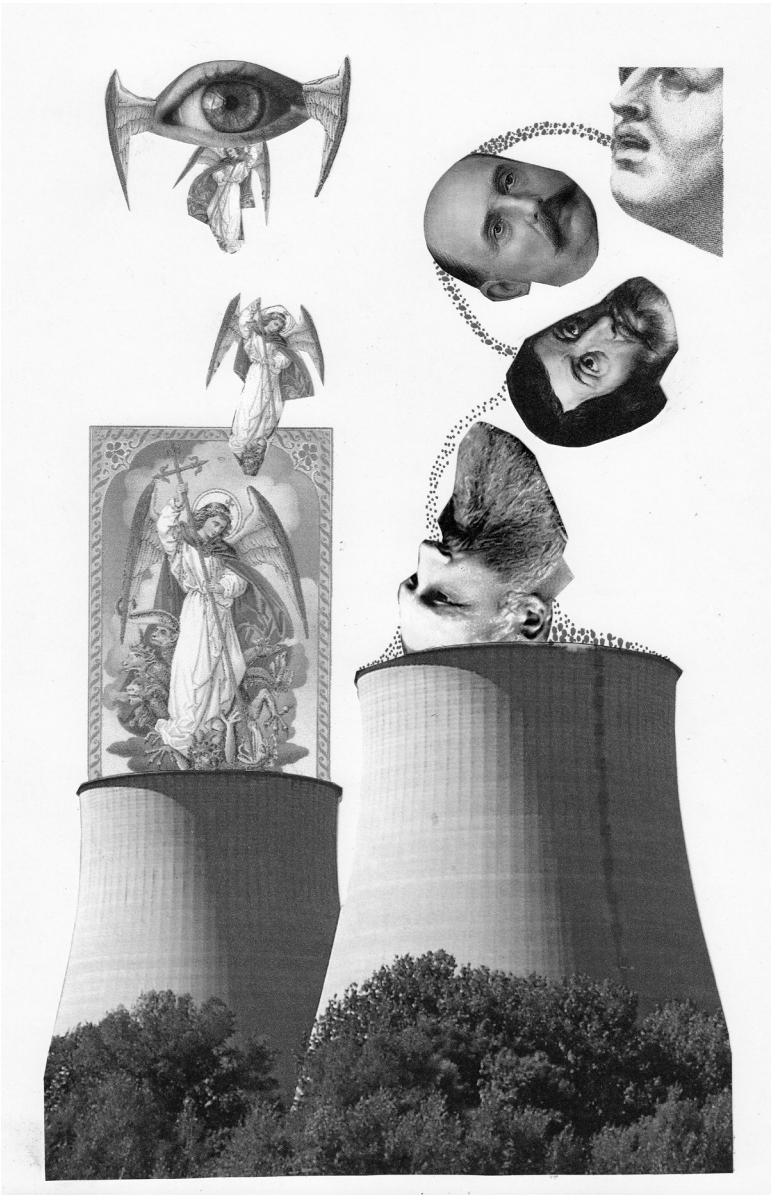
lengua que todo lo confiesa. De ahí vendría su función en la misa católica dentro de la transubstanciación, es decir, como un medio mediante el cual el dios puede acceder a la característica ambivalente del vino para realizar una transformación de la materia, porque en principio sus propiedades lo permiten: el vino transmuta y engendra.

Y si nosotras podemos alcanzar un momento de divinidad mediante el vino, levantemos la copa para transmutar este sistema... *ergo, vivamus!*

Los dioses sin lágrimas

Han huido de los que huían de ellos en el momento supremo para ir hacia Aquel que sufrió y murió como ellos.

Paul de Saint-Victor



Thieu van Ingen, «Schoorsteen», Collage. Países Bajos, 2021.

Introducción

¿Qué extraña esencia divina presentimos en las cosas? La primera imagen del dolor sacro la obtuve al mirar el cuadro de la *Mater dolorosa* que colgaba en las paredes de la casa de mi abuela. Su rostro fino, blanco en extremo, con la mirada al cielo y gruesas lágrimas sobre sus mejillas que rodaban hasta manchar su ropa, mientras con una mano tocaba su pecho donde una espada atravesaba el mudo corazón virginal.

De alguna manera, la *Mater dolorosa* me parecía más cercana y comprensiva que el Cristo morbosamente ensangrentado en la cruz. Tal vez por tratarse de una identificación con su ser mujer y ser mortal el cuadro, para mí, tenía sentido. El hecho de que Cristo como el verbo encarnado de una divinidad tripartita que, de entrada, es incomprensible en su naturaleza abstracta, lo alejaba de mi entendimiento.

Sin embargo, el cuadro de la *Mater dolorosa* me daba miedo: en la oscuridad presentía que, de alguna manera, su dolor podía ser también mi dolor. Y más allá de eso, me parecía sobrenatural. Es decir, el Cristo en la cruz es la concreción carnal del sufrimiento divino, pero la *Mater dolorosa* es lo opuesto ya que se trata de una persona de naturaleza humana que ha alcanzado la divinidad por sus atributos; en especial y en ese cuadro, por el dolor que le causa la muerte de su hijo.

Otro acercamiento a la divinidad (muy diferente), fue el estudio de los griegos. Al comenzar a leer las obras clásicas nos acercamos a los temas sin pensar que existe

en ellos un profundo trasfondo religioso que no compartimos y, por lo tanto, no comprendemos. Aunque, si aguzamos la vista, podemos reconocer rasgos religiosos, destellos afortunados, que nos sirven para estudiarnos a nosotros mismos a través de las épocas y el espacio.

La manera en que regreso a Grecia tiene que ver con un postulado estético. Lo que llaman *el retorno a Grecia* se ha dado desde varios puntos de vista, pero creo necesario apostar por una revisión constante de sus apartados. James Hillman acepta que detrás del *retorno a Grecia* «existe un deseo regresivo de muerte, un escape de los conflictos contemporáneos a través de mitologías y especulaciones de un mundo de fantasía. Pero mirar hacia atrás permite moverse hacia adelante».[1] Yo no creo que sea una evasión, sino una integración: si nuestros arquetipos provienen de la tradición occidental, con la cual estamos en un constante conflicto por la forma en que nos fue legada e impuesta esa tradición en América Latina, ¿por qué no revisar los acontecimientos a la luz del *retorno a Grecia* para entendernos mejor como humanos que todavía actúan, se mueven y viven bajo el yugo de esa tradición?

Existe algo irracional de mi parte al acercarme a los griegos con una mirada que no es académica: el acercamiento es limitado e intuitivo, aunque, por eso mismo, supongo que tendrá algo de valor. Es lo que se intuye de extraña manera cuando en la noche nos detenemos frente a las aguas de un río crecido y vemos las ondas moverse, llamándonos, revolviendo lo subterráneo. Dentro de aquél cauce que se mueve en la oscuridad podemos distinguir lo animal humano que habita dentro de nosotros y cómo se revuelven tanto las pasiones más contradictorias como los miedos primordiales.

[1] James Hillman. *Pan y la pesadilla,* Atalanta, Girona, 2007, p.15.

Proemio

Consideré como buena idea la bochornosa tarea de analizar el momento en el cual los dioses griegos no pueden acercarse a los humanos que están en agonía, puesto que su divinidad es inmaculada, en oposición a la imagen del dios de los pobres y afligidos, así como la *mater dolorosa*, que es la divinización de lo humano-profano.

Cuando nos adentramos en la lectura de las tragedias griegas (o en general, de los griegos) hay pasajes que resultan incomprensibles en una primera lectura, por lo que muchos dejamos de lado frases simbólicas, para centrarnos principalmente en la lectura de la trama. Sin embargo, esas frases incomprensibles, inocentes o extrañas en apariencia que están en las obras clásicas hablan desde un nivel general de los cambios por los que ha pasado la humanidad, hasta un nivel particular de cómo apreciamos la divinidad en las cosas más pequeñas, como un cuadro en la recámara de la abuela o una imagen que de tanto verla se nos queda grabada y sale en momentos de catarsis.

Como parte de lo anterior, tengo estos dos ejemplos para hablar de los dioses sin lágrimas. Primero, este pasaje en la obra *Hipólito* de Eurípides aparece en boca de la diosa Artemis:

> Y tú, hijo del anciano Egeo, coge a tu hijo en tus brazos y estréchalo contra tu pecho, pues lo mataste contra tu voluntad. Es natural que los humanos se equivoquen, cuando lo quieren los dioses. A ti te aconsejo que no

> odies a tu padre, Hipólito, pues conoces el destino que te ha perdido. Y ahora, adiós, pues no me está permitido ver cadáveres ni mancillar mis ojos con los estertores de los agonizantes y veo que tú estás ya cerca de ese trance.

Segundo, en la *Iliada* se narra:

> Entonces el padre de los dioses desplegó la áurea balanza, puso en ella dos parcas de la muerte, de intensos dolores, la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos; la cogió por el centro y la suspendió; y el día fatal de Héctor inclinó su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó.

El hecho de que los dioses griegos no puedan manchar su divinidad con la agonía de los mortales fue algo que notó Paul de Saint-Victor al realizar un análisis de *Alcestes* en su libro *Las dos carátulas*. Sin embargo, no se detiene más que para notar la diferencia entre los dioses viejos que huían de la sangre, la muerte y la agonía, y el dios nuevo (Cristo) que por el contrario es aquél que se impregna de sangre, muerte y agonía:

> Un profeta, en la biblia, estrecha el cadáver de un niño y lo resucita con su aliento: es la imagen del Dios cristiano incorporándose al moribundo que va a renacer en la eternidad. Por el contrario, los dioses paganos se desviaban de la muerte con una especie de repugnancia, soberbia y ni aun siquiera la compasión alteraba su serenidad.

Sobre el marco de la puerta de un hospicio dedicado a tratar los fuegos de san Antón (ergotismo) hay un retablo en el que se observa un Cristo que mira desde su posición elevada lo que sucede ahí: hombres y mujeres retorciéndose de dolor, quemados por un fuego invisible que al principio era tan frío que paralizaba sus entrañas, para después consumirlos con calores terribles. La mayoría perdía algunas extremidades: los dedos de las manos o los pies, una pierna, un brazo o los dos, la nariz, las manos, las orejas. Apiñados en alguna fosa yacían las partes humanas junto a cadáveres que los religiosos enterraban con esmero. Ahí se ven acarreando cosas de un lado para otro a la fila de personas con una T azul bordada en el pecho, marca que distinguía a los frailes de San Antonio.

Después de acompañar a los frailes en sus faenas, levantamos la mirada de nuevo y nuestros ojos se encuentran de lleno con el rostro del Cristo crucificado. Al ver los miembros endurecidos, casi arrancados; la piel putrefacta del suplicio, la carne hinchada y la corona de espinas como prueba del martirio; el rostro demacrado, la mirada dolorosa y caída, las mejillas hundidas, como si el peso del mundo lo hubiera aplastado; al verlo recorre la espalda y el pecho un sentimiento de opresión: «ante aquel calvario sucio de sangre y mezclado con lágrimas, qué lejos estaba uno de los Gólgotas bonachones que la iglesia escoge desde el renacimiento. Aquel Cristo con tétanos no era el Cristo de los ricos, el Adonis de Galilea, el bello con buena salud, el niño bonito de los mechones

pelirrojos, de la barba peinada, de los rasgos caballunos y sosos que los fieles adoran desde hace cuatrocientos años», escribió Huysmans en su novela *Allá lejos*. Cristo, al volverse uno con el moribundo, logra crear una imagen piadosa capaz de renacer en la eternidad, sin que por ello renuncie a su humanidad. El dios cristiano no sólo consuela al enfermo, también él mismo utiliza su cuerpo y tiende sus brazos crucificados hacia los débiles. La imagen del dios de los pobres y enfermos es el *Cristo del retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald.

Y qué diferente ese Cristo en la sombra de los impecables dioses griegos, que como Artemis en Hipólito pueden decir:

> Te veo, pero no está permitido a mis ojos derramar lágrimas.

El renacer en la eternidad es algo prometido por el Cristo, en la que no tiene cabida la morbosa idea del infierno, ni del cielo cursilón que tanta fama se ha hecho de tener angelitos regordetes centroeuropeos y colores pastel.

Cristo es el semidios que llora y se lamenta, un dios-humano que a través del sacrificio justifica su divinidad, a diferencia de los semidioses anteriores quienes *alcanzan* la divinidad por medio de pruebas, casi como si su propia humanidad fuera un impedimento a limpiar para acceder a los niveles superiores.

Paul de Saint-Víctor concluye que por tal razón fue olvidado el culto a los viejos dioses, reemplazado a su vez por la veneración al Cristo que se ladea en la sombra, herido, lleno de pus, martirizado, con las manos llenas de sangre y sin miedo a cubrir su rostro con lágrimas.

Las escenas de María sosteniendo el cuerpo de Cristo son bien conocidas, pero diferentes de las imágenes de Nuestra señora de los dolores. Las representaciones donde ella sostiene el cuerpo de su hijo muestran una escena que cuenta una historia. Hay un antes y un después. Observamos la acción como en una puesta en escena congelada que viene de algo y que nos lleva hacia algo. No vemos la acción continua del cuerpo de Cristo arrancado de la cruz, con trozos de piel y hueso colgando todavía de los clavos. No vemos la acción continua de lo que hizo la Virgen María después de enterrar y terminar el ritual funerario de su hijo. ¿Cómo se vería ella, durante esa noche? ¿Se quedó dormida, preparó algo de comer para los otros hijos o parientes? ¿Qué hizo?

Ese misterio de la acción femenina queda flotando en las representaciones de la escena. Por ejemplo, en el fresco de Pietro de Lorenzetti (*Descenso de Cristo de la cruz*), los discípulos bajan a Cristo mientras el cadáver deja caer su peso entre quienes lo sostienen. Todos los presentes tocan el cuerpo. Tocar es una forma de reconocer la divinidad, de acompañar, de saber que alguien está ahí. José de Arimatea arranca el clavo pegado al cuerpo con unas pinzas de metal; la liberación del alma, la liberación del cuerpo. Los músculos se ven flexibles, y la figura estetizada cruza a lo largo del cuadro. La composición se mueve de manera ondular y la cabeza de Jesús tiene el peso simbólico, sostenida, por supuesto, por su madre. Una madre dolorosa que acerca su rostro y lo contrapone: el

rostro de María alinea sus ojos vivos y llenos de lágrimas con el ojo muerto del hijo.

Lo natural es que los hijos entierren a los padres, dicen, pero aquí parece que el sentido de los dos rostros unidos da una clave de lo que sucede: María, la humana que llora sobre el cuerpo de su hijo, se encuentra en la posición correcta y el rostro del hijo, lo divino, está en contraposición, en una línea que baja hasta su brazo que sostiene y besa el segundo de sus cercanos y uno de sus discípulos más queridos. Existe en la disposición de las figuras un ánimo de contar una historia, como en todo.

Las imágenes de la Dolorosa son diferentes: por lo general es una Virgen con lágrimas rodando por sus mejillas, vestida de luto (negro o púrpura), con una corona de lágrimas que brilla sobre su cabeza y que muchas veces representa los siete dolores que vivió la Virgen durante la vida de Cristo. Algunas tienen siete espadas que atraviesan el corazón expuesto de la Virgen. Se trata de un sentido simbólico. Nuestro corazón que se constriñe, algo intuye: algo profundo que habita en nuestro miedo nos recuerda el dolor de las madres.

Entre los dioses sin lágrimas, además de que se huye de la condición miserable del humano, la humanidad misma es un obstáculo para la divinidad.

Luego, al apreciar el cuadro de la *Mater dolorosa* caemos en cuenta de que su representación abstracta es extraña: al divinizar lo humano de la Virgen se convierte al lenguaje de lo simbólico, aunque haya ascendido como humana. Otra cosa notable es que María fue ascendida antes de morir. Es decir, su alma no se eleva sola, sino que se eleva con todo y su cuerpo corruptible: es el paso que admite que lo humano puede ser divino y como humano puede ocupar un lugar en el alto cielo.

Es justo que la imagen de la disposición del cuerpo de Cristo que presenta Pietro de Lorenzetti sea una dua-

lidad: lo humano que tiene potencial divino y que reside en lo vital-doloroso, junto a lo divino encarnado en humano que ahora es materia inerte y que resucitará de otra forma: lo divino también se pudre y los dioses mueren.

Claro que existe una forma radical de cambiar los paradigmas de la religión, tal como hubo aquel paso de los dioses sin lágrimas a los dioses miserables; los viejos dioses tienen que ceder a los nuevos mitos, a la nueva creación del mundo. La Virgen María, como símbolo poderoso del sufrimiento de las madres, tiene potencial subversivo: no es la pieza que se queda quieta, no es la sierva que baja la cabeza. Es la corporalidad, el cuidado, la enseñanza, el trabajo de madre y el sufrimiento por su condición, partes dinámicas de la historia que dan sentido al símbolo de Cristo en su cruz. Su cuerpo no debería ser el cuerpo estático por el que pasan los designios de un Dios, sino la fuerte aceptación mediante su libre albedrío para que su lugar humano tomara por asalto las puertas del cielo. Si ya tenemos a los dioses sin lágrimas y los cambiamos por un dios capaz de personificar la miseria, sería momento de cambiarlo por una diosa de la cual pueden renacer las grandes historias.

Alexis Landin, «Mater Dolorosa», Fotografía análoga.
Ciudad de México, 2021.

Quem[1] deus[2] vult[3] perdere,[4] dementat[5] prius[6]

O ensayo como nota al pie de una frase latina

Raúl Cadena Rosas, «La mala madre», dibujo a tinta.
Ciudad de México, 2021.

El origen de la frase *Quem deus vult perdere, dementat prius* (aquellos a quienes los dioses quieren destruir, primero los vuelven locos) es incierto. Algunos caballeros de Cambridge afirmaron encontrarla entre fragmentos de Eurípides, en yámbicos griegos; mientras que en Oxford, durante una cena que tuvo lugar en 1783, el Dr. Samuel Johnson y su inseparable Boswell retaron a los comensales a dar noticias de la misteriosa frase. Hubo quien se atrevió a decir que estaba en Horacio, pero Fisher, un joven que había estudiado profundamente a Horacio, lo corrigió diciendo que no sabía de ningún verso en donde se encontrara la frase. El Dr. Johnson (quien sabía de memoria al poeta latino) respondió: «el joven tiene razón».

Pero no sólo eso, la frase *Quem deus vult perdere, dementat prius* parece derivar de algo más, como si gramaticalmente le faltara una parte, es decir, en la enumeración del «primero» tendría que seguir un «después»… *aquellos a quienes los dioses quieren destruir, primero los vuelven locos…*

¿Y después? ¿Qué pasa después de volverlos locos?

¿En qué región oculta de la mente se encuentra la continuación de este verso?

Quem[1]

Claudia Mijangos Arzac nació el 25 de mayo de 1956 en Mazatlán, Sinaloa. A sus 18 años fue coronada en algún concurso de belleza, y después se casó con Alfredo Castaños Gutiérrez. Al morir sus padres le heredaron una cantidad de dinero con la cual compró la casa de la calle Hacienda Vegil n° 408 en Querétaro.

Su familia era católica y Claudia sentía un especial gusto por la religión. Tal vez impuesto por el carácter fuerte de su madre, tal vez porque en verdad encontró un refugio apacible bajo el techo de las iglesias que guardan secretos en silencio. Ahí, entre los muros rodeados de imágenes religiosas, se fragua una imaginería deliciosa para los sentidos y la imaginación. La religión católica tiene algo perturbador que se esconde debajo de la imaginería de colores suaves y rostros de facciones perfectas. Imágenes delirantes que nos hablan de estatuas de sal o mártires destazados sin piedad que después llevarán los instrumentos de su martirio en las manos, como un recordatorio del signo que los identifica en la muerte; almas en pena consumidas por las llamas del infierno, santos que viven en columnas donde un cuervo les lleva pan o aquel Dios informe que exige que sus criaturas ciegas con cientos de ojos y de lenguas repitan una y otra vez *santo, santo, santo*.

Pero me desvío. Del matrimonio con Alfredo nacieron tres hijos: Claudia María, Ana Belén y Alfredo Antonio. Los tres estudiaban en el colegio *Fray Luis de León*,

[1] La reina destronada.

donde Claudia comenzó a trabajar como profesora de catecismo, ética y religión.

La paranoia de Claudia comenzó a intensificarse poco a poco: cada día, frente a su casa, pasaba un camión de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ella tenía la certeza de que alguien la mantenía bajo vigilancia y daba informes sobre su día a día a un alto mando de la mentada institución. Justo a la entrada de su casa encontró un acerico repleto de alfileres, prueba de que le estaban haciendo brujería. Desde el ventanal de la planta baja podía ver una silla con las patas apuntando hacia su casa. Segunda prueba de que le hacían brujería. Antes de trabajar como profesora, tenía un empleo en el banco que abandonó porque *el dinero olía mal*.

Mientras la paranoia iba en aumento (sumada entonces a una esquizofrenia no diagnosticada y una lesión en el lóbulo temporal que años después descubrirían los peritos), su matrimonio se fue a pique. En varias ocasiones Claudia le confesó a Alfredo que tenía visiones: ángeles invadidos por el fuego, llenos de ojos que acechaban las cuatro aristas del mundo o demonios ciegos que olisqueaban su piel. Alfredo se limitó a sentenciarla: *estás loca*. Qué fácil es en este mundo descartar de un plumazo lo que es diferente, qué fácil parece vivir sin un diagnóstico hasta que la presión colapsa al individuo, qué terrible es no darle la importancia justa que merecen lo que ocurre en el interior, a nivel mental.

Claudia no volvió a hablar mucho sobre sus alucinaciones y con el tiempo, el matrimonio terminó. Ella ganó la custodia de los hijos por su historial de vida intachable y se involucró sentimentalmente con un sacerdote del colegio *Fray Luis*, el padre Ramón.

La situación era esta: señora en barrio respetable, madre divorciada, profesora de catecismo, ética y religión, se involucra con un padre, un religioso, un santo

arrojado a las tentaciones mundanas, según claro, la moral imperante en el Querétaro de la década de 1980. Esta señora, mujer, madre, además de la presión social del *qué dirán*, se enfrenta al marido, al divorcio, a que nadie la escucha, a una soledad que pide entereza y resignación casi estoica dentro de una sociedad misógina. Sin mencionar las enfermedades mentales que arrastra.

El punto crítico llegó cuando el padre Ramón la rechazó. Herida, se quedó quieta en su casa, las manos sosteniendo su cabeza como si en cualquier momento se fuera a reventar. Alfredo mientras tanto aprovechaba para aumentar la presión y reclamarle fruslerías.

Suplicante, Claudia le pidió a Alfredo: *llévate a los niños*. Él, por supuesto, se negó.

*

Ese día, después del colegio, Claudia maneja rumbo a su casa con los niños en el auto. Frena con lentitud, se siente frustrada casi al punto de la asfixia. Pasa el día dándole vueltas a las palabras de Alfredo: *Tienes que regresar conmigo*. Pero ella no quiere. Él amenazó con quitarle la custodia, arguyendo que ella por fin había caído en manos de la locura. El recuerdo de sus ojos rojos, llenos de ira, como demoníacos, la mantiene inquieta. Piensa en Alfredo y de inmediato recuerda al padre Ramón.

Tal vez se comportó un poco insistente con el sacerdote y ahora la culpa le remuerde la conciencia. Pero también es verdad que el religioso la besó primero. ¿Qué pensarían los otros padres de familia si supieran que la maestra de moral y catecismo se escondía, como una adolescente, para besuquearse con el cura del colegio?

Cada pensamiento le destruye la entereza y trata de seguir con sus actividades: lava los trastes y acomoda la vajilla, los vasos, cubiertos, la tabla de picar, los cuchillos. Luego va a la sala y mira alrededor: siempre le ha gustado

la mesita de centro, los sillones limpios, las carpetas tejidas. No es tarde, pero tiene sueño. Los niños le dan el beso de las buenas noches, *tan serenos*. Sube la escalera y entra a la habitación de sus hijos para cerciorarse de que duermen bien. No quiere ni pensar en el día siguiente: preparar el desayuno, la escuela. Piensa en su amiga Verónica ¿qué le voy a decir sobre el padre Ramón?… No quiero despertar.

Claudia cae en el sueño, agobiada, pero de manera profunda.

*

Suena el timbre de la casa y Claudia todavía adormilada, tambaleando, lo escucha persistente. Trata de abrir los ojos pero la luz la enceguece, parece perdida, no sabe ni qué hora es, ni siquiera ha notado el gran bulto que está a su lado. ¿Dormí tanto? ¿Pasó tanto tiempo desde que me recosté por la noche? ¿Quién será? ¿Verónica?

Como muerta en vida, Claudia baja la escalera, apenas se da cuenta de que lleva un vestido. ¿Ni siquiera me quité la ropa? No se escucha nada… de seguro los niños ya hasta se fueron a la escuela ¿Cómo me quedé tan dormida?

Abre la puerta. El sol, majestuoso con la claridad intensa de la mañana, pinta el cielo de colores y el aire limpio, lleno de frescura, por un momento la regresa al mundo y a lo que sucede a su alrededor. Vislumbra entre el verdor del enorme árbol frente a la casa y la puerta de entrada, el rostro de su amiga Verónica. Pero siente una pesadez que llenándole las fibras de los músculos que no se iba, no se iba…

—¿Qué pasó? —el rostro de Verónica se contrajo en una mueca de horror y asco. Confundida no dejaba de preguntar cosas apenas audibles para Claudia, quien no comprendía la situación y ante la insistencia de Verónica,

miró su vestido y sus manos, pero la luz aún la tenía enceguecida y sólo pudo ver una mancha roja, difusa.

—Creo que los niños me llenaron de cátsup —atinó a responder. Al principio, Verónica pensó que alguien había atacado a la familia, pero luego, al ver el montón de cadáveres apilados en la cama, corrió hacia la calle dando tumbos, tratando de llamar a las autoridades. Llegó entonces la policía, apartaron a Claudia, quien mostraba sus muñecas heridas, y entraron a la casa.

*

Mazatlán ha desaparecido y Querétaro es todo espíritu. La voz que despierta a Claudia a las cinco de la mañana no deja de repetir estas palabras. Busca a su alrededor y no ve a nadie, apenas la cama vacía y, sobre la cómoda, un vaso con agua; aún le cuesta trabajo acostumbrarse a la soledad de la alcoba.

La voz que escucha no es la suya: es una voz masculina e imperiosa.

A veces la voz se parece a la de su exmarido, Alfredo, a veces la acentuación y el tono se parecen más a la del padre Ramón.

Claudia baja las escaleras, la voz le da instrucciones. Se asoma a la ventana y contempla la escena: en la calle hombres uniformados portando armas de fuego invaden las casas de los vecinos, rompen los vidrios de los automóviles, disparan al aire. El horizonte de la ciudad parece estar hecho de fuego. *Querétaro es todo espíritu*, repite la voz.

Claudia abre la puerta desesperada. La guerra le da miedo, pero es peor no saber de dónde proviene la voz. *Estúpida, cierra la puerta, aquí estoy yo, pero en espíritu. Soy un espíritu, ¿cómo me vas a ver?* Las palabras que surgen de ningún lado parecen tener sentido.

Claudia cierra la puerta.

Tienes que matarlos porque ya no hay mundo. Se van a hacer deformes, van a ser monstruos mañana.

Busca una pistola.

«Yo no tengo pistolas».

*

Una esfera azul salió de la nada y comenzó a flotar en medio de la sala. La esfera era la materialización de una infinitud de voces diferentes, en todos los idiomas y dialectos. Miles de personas hablaban sin parar y apenas se distinguían unos de los otros. Creyó reconocer la voz de un amigo de la infancia que ahora vivía en Estados Unidos.

Los espíritus de tus hijos los tenemos aquí. No hay nada más que hacer, Claudia. Ellos están bien. Están aquí.

La visión del orbe la tranquilizó. Una sensación placentera recorrió todo su cuerpo, como una descarga de adrenalina. Como si tras mucho tiempo de caminar perdida en el bosque contemplara a lo lejos la luz de una casa.

Claudia fue a la cocina y tomó tres cuchillos que pendían de la puerta de madera donde los guardaba. Tenían que ser tres, uno para cada uno, porque así funcionan los rituales. Subió las escaleras y entró en la habitación del menor, quien aún dormía. *Alfredito, es un ángel. En realidad son buenos niños, no hacen travesuras*. Tomó su mano izquierda y comenzó a cercenarla con desesperación, el niño era delgado y pequeño para su edad, así que pudo amputarle sin problemas la mano izquierda. Mientras el niño se revolvía de dolor y gritaba, Claudia intentó cercenar la derecha y casi consiguió arrancársela también. Después lo apuñaló en el pecho y en el rostro, como si no viera más que la deformidad advertida por el espíritu, y aún más veces apuñaló al cadáver ya inerte.

La niña mayor, Claudia María, fue más lista, despertó

y corrió gritando: «no mamá, no lo hagas». Pero el cuchillo ya había traspasado sus pulmones y se desplomó escaleras abajo, en la sala, justo debajo del orbe resplandeciente. No parecía capaz de huir, así que Claudia fue por Ana Belén y la apuñaló limpiamente en el corazón primero y luego en el rostro también. No opuso resistencia.

Agotada, bajó las escaleras, remató a Claudia María quien en agonía gemía en el piso y como a sus hermanos, le clavó el cuchillo en el rostro infantil. Acto seguido apiló los tres cuerpos en la cama matrimonial, cubriéndolos con una colcha de colores. Se cortó las muñecas, se apuñaló débilmente en el pecho y se acostó junto a sus hijos, satisfecha. Afuera la guerra continuaba, cruda e implacable con los hombres furiosos, llena de horrores, crímenes, violaciones e injusticias, pero Claudia ya no sentía ningún temor. La liberación había llegado.

*

Ya en manos de la policía, Claudia no comprende la situación: *mis hijos están bien, están en la escuela y tengo que ir a recogerlos*, repite con insistencia. No comprende lo que sucedió. Ni siquiera recuerda lo que ha hecho con sus propias manos a sus hijos. La policía le tiene que decir una y otra vez lo que ha ocurrido para que ella lo comprenda, pero el entendimiento no es claro. Es una luz mortecina que alumbra su mente, porque no tiene recuerdos, pero sí conocimiento de la situación: ha visto las fotografías de la escena, el vestido cubierto de sangre, los cuchillos, el bulto con los tres cuerpos debajo de la colcha, la mancha de sangre de Claudia María que impregna el camino hacia las escaleras, y, la más dolorosa, la fotografía de los cadáveres apuñalados en el rostro.

Sobre su caso, un reportero quien la entrevistó en el reclusorio de Tepepan, dijo: *Mejor se hubiera quedado en*

su locura, pues ahora sólo podría estar mejor muerta. Tal afirmación tiene la misma naturaleza que las palabras de Cadmo ante el crimen de su hija Ágave: ¡Ay, ay! Cuando comprendas lo que has hecho sufrirás con dolor horrible, y si por siempre sigues como estás ahora, la desgracia no parecerá desgracia.

Deus[2]

Diversas culturas hablan de lo que no puede ser conocido, aquel saber o experiencia reservada para los iniciados en sus misterios o para los iluminados, pero que no puede ser transmitida de maneras convencionales. Por ejemplo, el maestro que alcanza la iluminación pero que no puede transmitirla porque se trata de una experiencia mística, una revelación. Hay algo intraducible, un silencio que constituye el conocimiento por sí mismo, es aquello que San Juan de la Cruz describe en su *Cántico espiritual* como eso que «déjame muriendo, y un no sé qué que quedan balbuciendo». Se trata también de la parte incognoscible del Tao Te King (insondable, parece ser el origen de todas las cosas) o el secreto de los misterios eleusinos. El conocimiento último proviene de una revelación, un instante en el tiempo en el cual la persona alcanza a vislumbrar apenas si un atisbo de la divinidad.

Este conocimiento último no es de la naturaleza de la que creemos que debe ser todo conocimiento; es decir, no es analítico ni racional ni discursivo. Es una experiencia reveladora que muestra el principio y el fin último de cada ser, o aquello que no puede ser conocido (ni comprendido), porque para nuestra desgracia nosotros no somos iniciados, iluminados ni místicos. Nos quedamos a la orilla de un mar abierto que se siente desconocido para el que no sabe nadar. Sin embargo, como el agua del mar, algo de su profundidad se presiente.

[2] Otra interpretación.

La hierofanía es la manifestación de lo sagrado. ¿Cómo es esta manifestación? Según Mircea Eliade, quien acuñó el término, es algo oculto en las cosas habituales y en las que de repente tomamos conciencia de su parte divina y dejamos de lado lo profano vulgar. Aclaración: lo profano, en este contexto, no tiene que ver con lo secular, ni lo sagrado con lo religioso, y a la vez sí, porque de ahí estoy tomando los ejemplos, pero es mi intención notar que en todas las cosas hay algo sagrado oculto, algo que las une como un hilo invisible y que hay personas dedicadas a unir esos hilos, llámese místicos, artistas o parias, da lo mismo.

El hierofante era aquél encargado de los misterios eleusinos, el iniciado, el mediador entre lo divino y lo mundano que podía instruir pero no revelar, porque no había cosa que revelar.

Cuando lo divino se muestra (o los dioses fulminan) nos enmudecen, dejan ciegos a los fulminados o les quitan los sentidos. Sin embargo, con la aparición de lo divino surge la revelación. Como no tenemos referencia de lo divino no es posible decodificar el mensaje o articularlo en palabras llanas: se transmite mediante símbolos, sensaciones, emociones, imágenes catalizadoras que desencadenan una serie de conocimientos inesperados. El cuerpo entero participa del misterio: el trance, el ritual, el baile del derviche o del conchero, por ejemplo.

Giorgio Agamben dice que Aristóteles compara la visión mistérica con la filosofía. Y bueno, la filosofía no estaba separada ni de la religión ni de las matemáticas o de las artes o de otras ciencias.

En nuestro cerebro de avanzada, con nuestras preocupaciones modernas, buscamos que cada cosa tenga su lugar, que esté en su lugar cada cosa y que cada lugar esté ordenado por las cosas que contiene. No hay que mezclar, no hay que revolver, no hay que contaminar. En la

mente del experto hay pocas posibilidades. Pero me desvío: si las matemáticas, la filosofía, las ciencias no están separadas de la visión mistérica ¿por qué pensamos que el día a día, lo habitual, lo común, sí estaría separado si, en principio, de ahí viene nuestro primer acercamiento a la divinidad de las cosas?

Me parece importante citar por completo este fragmento del libro de Agamben, porque de él se desprende el razonamiento posterior (omitiré las palabras en griego porque no me voy a detener en su análisis):

> Aristóteles en sus diálogos esotéricos (sic) perdidos, parangona dos veces el conocimiento filosófico con la visión mistérica. La primera vez, en el *Eudemo*, al escribir que «aquellos que han tocado directamente la verdad pura aseguran poseer el objetivo último de la filosofía, como en una iniciación». Pero es en el escrito *De philosophia* donde el parangón es articulado con toda su fuerza. Ahí Aristóteles afirma que «los iniciados no deben aprender algo, sino padecer y estar dispuestos, después de volverse capaces de hacerlo». Un pasaje ulterior distingue «aquello que es propio de la enseñanza y aquello que es propio de la iniciación. Lo primero se genera a través de la escucha; lo segundo, en cambio, cuando el intelecto mismo sufre una iluminación». Este segundo elemento —nos informa Psellos, quien ha transmitido el fragmento— «fue llamado también por Aristóteles mistérico y semejante a las iniciaciones eleusinas, pues en estas el iniciado en las visiones recibía una impresión, pero no una enseñanza»[...] Las dos formas de acceso al acto de la *theoría* aquí descritas corresponden exactamente a dos géneros del conocimiento: el didáctico y el iniciático.[*]

[*] Giorgio Agamben y Mónica Ferrando, *La muchacha indecible (mito y misterio de Kore)*, Sexto Piso, México, 2014, p. 22.

Este conocimiento iniciático no es nada parecido a la locura irracional, así como Aristóteles lo pone, se trata de un conocimiento a la par de la filosofía. Un conocimiento último al que se llega por dos vías, la didáctica y la iniciática. Pero este conocimiento que se obtiene mediante la iluminación (filosófica o iniciática) no es racional tampoco, simplemente es.

Sin embargo, pensar que todos los Hierofantes o Iluminados pueden salir triunfantes de una experiencia cercana a lo divino es ingenuo, como ingenuo puede ser no comprender que el mundo divino (como cualquier otro mundo mágico) tiene sus reglas, leyes que difieren del mundo que gustamos nombrar racional, civilizado y normal.

El hierofante puede resultar enloquecido por la visión divina, fulminado puede caer también el que se quedó a medio camino de la iluminación. No por nada Gerard de Nerval titula su libro de retratos de personajes excéntricos que poco a poco pierden la cordura como *Los iluminados*. Y miren que Nerval fue un viajero cercano de aquellas tierras oscuras, por lo que deberíamos prestarle atención cuando habla del terreno.

Entiendo el atrevimiento de formular preguntas a los clásicos sin un verdadero soporte; parece arrogante lanzar teorías sin el respaldo de Harvard o de cualquier departamento de estudios clásicos europeo. No hay comparación, esto es un mero ejercicio de pensamiento, un recolectar y unir hilos invisibles. Zurcir en trozos de cartón para armar una caja de maravillas, porque todo es posible, todo está conectado y porque una vida sin preguntas lanzadas a todos lados no merece ser vivida.

Entonces, con eso en mente, pregunto: ¿no parece conocida la fórmula de la frase «aquellos que han tocado directamente la verdad pura aseguran poseer el objetivo

último de la filosofía, como en una iniciación»? Es similar (guardando las distancias) a la frase que le da título a este ensayo, «aquellos a quienes los dioses quieren destruir, primero los vuelven locos». ¿En qué radica la similitud? Es decir, la fórmula que usa Aristóteles y que parece insignificante es una fórmula común en la filosofía pues habla de un tono, de una forma de continuar una disertación. ¿Por qué se piensa que el fragmento era algo lírico y no algo filosófico, propio del conocimiento iniciático? Nadie sabe realmente el origen de la frase y podemos especular a manera imaginativa: en la mente del principiante hay muchas posibilidades. Entonces, aquellos a quienes los dioses quieren iniciar en sus misterios, los tocan con la verdad pura y a aquellos a quienes los dioses quieren destruir, primero los vuelven locos…

Vult[3]

El 4 de octubre de 1717 Felipe V salió a cabalgar por la mañana límpida y próxima al otoño en tierras españolas. El viento fresco se combinaba con las gotas de rocío que permanecía reluciente entre la hierba. Los colores declinaban del verano al estío y la paleta tenía ya tonos cobrizos, amarillos y ocres que se destilaban por el horizonte. Mientras Felipe V levantaba la cabeza hacia la claridad del día, un rayo de luz traspasó su cuerpo y el monarca tuvo visiones. La luz del sol, la claridad propia de Apolo, lo perturbó y lo llenó de espanto.

Antes de aquella mañana, el rey sufría de largas depresiones combinadas con momentos de euforia extrema: el apetito sexual se exaltaba hasta la voracidad y Felipe V solía sentir el poder de todos los hombres del mundo dentro de sus propios músculos. Luego, después de algún tiempo vigorizado, cayó de nuevo en su depresión, la abulia se apoderó del rey y no era capaz de ver ni oír a nadie.

La batalla tiene tintes sexuales y el sexo tiene tintes de guerra. En la alcoba del rey entra una niña de 13 años: Maria Luisa de Saboya, su primera esposa. Afuera, los criados escuchan los gritos, forcejeos y llanto de la pequeña reina, en una noche que debió ser una verdadera tortura para Maria Luisa, si lo piensas. En los cuadros vemos su pintura como si fuera una adulta, como si los

[3] Traspasado por la claridad.

mismos pintores quisieran ocultar la verdadera edad. La misma corte francesa fue informada por el embajador francés de los desenfrenos del rey y del cansancio de la niña.

Durante la Guerra de Sucesión, el rey Felipe volcó su deseo sexual hacia la sed de sangre, al grado de ganarse el apodo de «el animoso».

La vida de la reina se extinguió por una tuberculosis que avanzaba y de la que no se podía recuperar, ya que su esposo seguía obligándola a tener relaciones, incluso en los peores momentos de la enfermedad. Murió a los 25 años, con su piel lastimada de ganglios y un cabello que, después de raparla con la intención de que mejorara su estado de salud, no volvió a crecer. Sin embargo, como su sucesora, María Luisa de Saboya fue una reina y regente mucho más capaz que Felipe V. Se dice, se rumora, se comenta, se hace chisme que recorre las horrorizadas cancillerías europeas en 1714 que es tan desenfrenado el deseo sexual de Felipe V, que aquel rey incapaz de mantenerse cuerdo para gobernar, fornica con el cadáver de su difunta esposa.

Después, Felipe V se casó con Isabel de Farnesio, una mujer fuerte, decidida, con ambiciones y gran apetito sexual. Ella consiguió controlar al rey mediante largos encierros que utilizaban para probar nuevas posturas. Sin embargo, el delirio de Felipe V se parecía al agua estancada que da vueltas sobre sí misma y se infecta con cada día que pasa, mientras crece y pulula el estado de corrupción.

Para aplacar la enfermedad del rey, Isabel de Farnesio llevó al cantante Carlo Broschi (mejor conocido como Farinelli) para cantarle. El efecto sedante de la voz del Orfeo Castrato logró su cometido y el rey pasaba horas escuchándolo, deleitando sus sentidos con las mismas arias una y otra vez.

Sin embargo, esa mañana de 1717 fue el inicio marcado de una revelación: algo lo atravesó, la luz del día lo hirió para su espanto, ¿qué cúmulo de visiones lo azotaron en ese instante?

El rey sufriría el Síndrome de Cotard, también llamado delirio de negación. El estado de lo maligno es una negación de la vida, por lo tanto, quien sufre del Síndrome de Cotard niega que su cuerpo tenga esa porción de vida. Sin embargo, la vida, lo vital, es más complejo que eso.

La vida habita rincones internos, tanto como la naturaleza; la luz del sol era algo que lo hería, como una flecha que traspasa a su presa. Incluso no podía utilizar camisas blancas porque tenían un fulgor, es decir, emanaban una luz que también lo enloquecía. ¿De dónde, entonces, proviene esa luz infecta?

Cambió su horario y vivía de noche. Al amanecer, cuando la luz del sol se asomaba por el horizonte, el rey se iba a dormir. A veces, creía que no tenía extremidades, que no podía moverse, que brazos y piernas estaban contagiados por esta falta de vitalidad, por esta negación. Otras veces se creía una rana, negando su propia condición y razonamiento humano.

¿Es así, o es que acaso quería pertenecer a otra forma de vida, apegarse a las leyes de lo vivo y oscuro, o acaso tal vez quería representar su *Oistros*, es decir, aquello que impulsaba su locura? Todo el tiempo queremos comprender mediante la razón y el análisis cosas que escapan de la razón y del análisis.

Pero si hay que internarse en este medio salvaje, podemos apoyarnos en bastones que sostengan las ideas: no podemos comprender, pero podemos relacionar. Si dejamos de creer un momento en que lo irracional es sólo irracional, tal vez podamos encontrar la relación entre aquello que nos mueve las entrañas y que no podemos describir, como los ríos de aguas profundas que

se mueven una noche de tormenta y que absortos contemplamos como si nos fueran a tragar de un momento a otro; tal vez podríamos conciliar las palabras y frases que hemos olvidado con las cosas que accionan mecanismos dentro de nosotros.

La noche es el lugar en el que se reúnen las fieras en la oscuridad, para acechar. Somos fieras y nuestro ser oculto merodea la casa donde habita nuestro yo visible.

Perdere[4]

El rey de Cadmia, también llamada Tebas, Cadmo y su esposa Harmonía, «hija de la dorada Afrodita, tuvo a Ino, Sémele, Ágave de hermosas mejillas, Autónoe, a la que desposó Aristeo de tupida cabellera, y a Polidoro».* Sémele tuvo amoríos con Zeus y de aquella unión fue concebido Dionisio. Arrancado del vientre de Sémele de manera prematura (a los seis meses) su padre, el dios supremo del Olimpo, se abrió el muslo y guardó al feto para que alcanzara su completa gestación. Digno de notarse, Dionisio, el que nació dos veces, era sobrino de Ágave.

Ágave tuvo un hijo, Penteo, a quien Cadmo cedió voluntariamente el trono de Tebas para aplacar la ira de su suegro, Ares. Al tener el control del reino, Penteo prohibió el culto a Dionisio (su primo y regente de Tebas por principio) y los ritos que le correspondían.

Dionisio llegó a la tierra en que nació por primera vez y donde se encontraba la sepultura de su madre. «Cadmo ha entregado su dominio y su poder real a Penteo, hijo de su hija. Éste combate contra dioses al oponérseme, de sus libaciones me excluye y no me menciona jamás en sus rezos. Por esa razón voy a demostrarle que soy, desde mi nacimiento, un dios, a él y a los tebanos todos».**

En la historia de Penteo y Ágave, Dionisio obliga a sus tías (Autónoe, Ino y Ágave) a portar el atavío de sus orgías cuando Penteo, rey de Tebas, lo había prohibido.

[4] Las conexiones trágicas I. Semele y Penteo.

* Hesiodo, *Teogonía*, Gredos, Madrid, 2015, p.52, v. 975-978.

** Eurípides, *Bacantes*, Gredos, vol. III, Madrid, 1979, p. 350 v. 44-50.

Enloquecidas por el éxtasis de la deidad, realizan contra su voluntad los ritos y se convierten en Bacantes. Penteo, minada su autoridad, decide encerrar a las Bacantes en una prisión de hierro, pero antes espía el rito y ellas, con los sentidos exacerbados, detectan al intruso; pero en lugar de ver al hijo, al sobrino, al hombre, ven un animal salvaje y lo descuartizan, arrancándole uno a uno los miembros.

Será la madre de Penteo, Ágave, quien le arranque la cabeza con sus propias manos, creyendo que se trata de un león.

> El infortunado no tiene brazos para tenderlos a su madre, pero mostrándole el cuerpo amputado de sus miembros, le dice: «Contempla, madre». A la vista de esto, Ágave lanza alaridos, lo zarandeó por el cuello, le agitó en el aire sus cabellos y, cogiendo con sus dedos ensangrentados la cabeza que le había arrancado, grita: «¡Ea, compañeras! Esta victoria es obra nuestra».*

Después, frente a su padre Cadmo, Ágave muestra la cabeza de Penteo incitándolo a celebrar con ella lo que piensa es la muerte de una bestia salvaje. Cadmo lanza su lastimera sentencia y Ágave no comprende lo que pasa, y pregunta: «¿Qué no está bien de esto, o qué está mal?»** El viejo Cadmo entonces le pide a su hija que levante al cielo su mirada, la luminosidad del sol hace sucumbir la sombra de la mente y cada vez mira el mundo con mayor claridad, lo dorado, la razón, lo apolíneo y sale del trance, aunque no recuerda nada.

Mientras Ágave mantiene la mirada en el cielo, su padre la sigue interrogando y ella comienza a dar respuestas razonables: «No conozco esta palabra (frenesí), estoy de

* Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, Gredos, 1980, v. 723-728.
** Eurípides, *op. cit*, p. 401 v. 1264-1265.

nuevo tranquila y fuera de la locura de antes».* Cadmo continúa y le pregunta si sabe qué tiene entre las manos, Ágave, con la mirada aún en el cielo responde que tiene la cabeza de un león. Cadmo le pide que mire la presa; Ágave baja la vista y contempla la cabeza ensangrentada de su hijo, la reconoce, aunque no sabe lo que sucedió: «¿Quién lo mató? ¿Cómo ha llegado a mis manos? ¿Dónde murió? ¿Y el cuerpo querido de mi hijo dónde, padre? ¿Qué parte de mi insensatez le tocaba a Penteo?»**

* *Ibid*., v. 1269-1271.

** *Ibid*., p.403 v. 1296-1297.

Dementat[5]

Existe una diferencia primordial entre el mito de Ágave y la historia de Claudia Mijangos: mientras que la locura trágica de Ágave ocurre en el descampado, afuera, en el bosque, lejos de la civilización donde no podrían ver a las bacantes, a menos que las espíen (como hizo, para su tragedia, Penteo); la locura trágica de Claudia ocurre dentro de su propia casa. La descripción de cómo se encuentran las mujeres en la bacanal de Citerón, es un espectáculo inaudito, milagroso, partícipe del mundo onírico del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, donde se funden naturaleza, magia, éxtasis, carnicería, orgías, desenfrenos, horrores.

En el tema de lo que incide dentro de la casa, está más cercana la obra *Hércules furioso* de Eurípides: el héroe, enloquecido por Hera, asesina a sus hijos y después, horrorizado, recobra la cordura. La descripción de cómo la locura se adueña de Heracles es tan pertinente en Eurípides que podría ser la descripción de la locura de Claudia Mijangos o de cualquiera:

> Mira, como el toro que está presto a embestir, ya sacude su cabeza y revuelve en silencio sus ojos extraviados de mirar siniestro, y respira con trabajo y muge terriblemente, invocando a las Furias del Tártaro. Luego te atormentaré más, y te llenaré de terror.*

[5] Las conexiones trágicas II. Heracles furioso.

* Eurípides, *Hércules furioso*, Biblioteca de dramáticos griegos, Tomo I, Madrid, 1865, p. 323.

Es de resaltar la amenaza final, en futuro, a sabiendas que el verdadero horror por el que va a pasar Heracles/Claudia/Ágave no es el tránsito por la locura, sino el crimen y el despertar para ver la sangre de sus hijos.

Además de que la frase cambia el tono del discurso, pues primero las palabras van hacia su escucha, la diosa Iris: «mira como Hércules sacude su cabeza» , pero después cambia y se dirige de forma directa a Heracles: «te atormentaré y te llenaré de terror».

En esta descripción de la locura de Heracles aparecen los tres elementos antes descritos: se identifica a Hércules con el toro, traslapando realidades; apenas una línea adelante, la Locura le dice a la mensajera de los dioses: «vete al Olimpo, Iris; levanta tus pies generosos, que voy a penetrar invisible en la regia morada de Hércules»,* aquí también se superponen los sentidos: la locura va a incidir, literalmente, en la casa de Heracles al hacer que asesine a su esposa e hijos, pero también va a entrar en su «morada», es decir, en su cabeza.

Unas líneas antes, la diosa Locura se identifica con algo peor que las aguas que braman, el horrible terremoto y el incontenible rayo, lo que remite a la topografía (de la que ya hablaremos). Por último, Eurípides pone en boca de la locura que ella llegará «como el perro del cazador», es decir, que piensa azuzar aquel temible estado como el *oistros*.

Además, retomando la idea del signo que trasciende a partir del asesinato, en la historia de Heracles este signo y representación se muestra claramente, como en ningún otro ejemplo:

> Heracles: ¿De qué guerra hablas? ¿Quién los mató?
> Anfitrión: Tú, tu arco y el dios que te sugirió ese crimen.**

* *Idem*.
** *Ibid*., p. 330.

Es decir, en el momento del asesinato, Heracles queda marcado por el arco en tensión con la flecha (acompañado de su tahalí) y la locura. Ese mismo signo está en *La Odisea* y es aquello que trasciende a partir del asesinato cometido por Heracles, cuando en el infierno Ulises lo encuentra:

> Vi después, al fornido Heracles o, por mejor decir, su imagen, pues él está con los inmortales dioses (…) En torno suyo dejábase oír la gritería de los muertos —cual si fueran aves—, que huían espantados a todas partes; y Heracles, semejante a tenebrosa noche, traía desnudo el arco con la flecha sobre la cuerda, y volvía los ojos atrozmente como si fuese a disparar. Llevaba alrededor del pecho un tahalí de oro, de horrenda vista, en el cual se habían labrado obras admirables: osos, agrestes jabalíes, leones de relucientes ojos, luchas, combates, matanzas y homicidios.*

El nombre como signo

El arte puede fijar características de algo o alguien entre lo que intenta plasmar: la forma de caminar, los gestos, el atuendo para un personaje, todo funciona. Sin embargo, si pensamos que el arte también viene del rito (como las representaciones dramáticas que en su origen eran rituales que con el tiempo fueron vaciándose de sentido) aquellos involucrados en el ritual se identifican de alguna manera, pues son parte de historias míticas, espirituales, cargadas de magia y que nos hablan de cosas que están más allá de nosotros mismos. De tal manera, en la tragedia griega y como un epíteto, Penteo será el *desgarrado por su propia madre* y así puede identificarse en otras representaciones, como por ejemplo, de la cerámica griega.

La semejanza más propia es el signo que identifica la muerte violenta, es decir, la forma en que muere Penteo lo identifica y lo fija en el tiempo. Bajo esa identifica-

* Homero, *La Odisea*, Gredos, Madrid, 1993, Canto XI, p. 283, v. 601-612.

ción simbólica otras muertes cobran sentido. Hay tantos ejemplos de muertes que trascienden y se convierten en signo que podríamos mencionar, para dejar claro el sentido, el más sobresaliente por su importancia ritual: el Cristo muerto en su cruz.

Pero no se ha notado que, de igual forma y al tratarse de una cuestión dual, el asesino obtiene el signo del asesinato: Ágave se ha convertido en *la madre que arrancó la cabeza de su propio hijo*; Poncio Pilatos (representante de la autoridad) es *aquél que se ha lavado las manos*, o como lo hacen los periódicos hoy en día, Claudia Mijangos se ha convertido en la *Hiena de Querétaro*.

La transformación animal

Habría que detenerse en el epíteto con el que nombramos a los asesinos, por ejemplo: la *Hiena* de Querétaro, la *Ogresa* de la colonia Roma,* el *Sapo* de Lecumberri,** la *Fiera* del Ajusco,*** etcétera.

Las transformaciones simbólicas en animales comienzan por el lenguaje.

Nuestras palabras son las que le dan forma y sentido al mundo. La sola experiencia no es suficiente, el acto de convertir la experiencia en pensamiento, ordenarlo, traducirlo y enunciarlo, es un acto que afecta la realidad de lo que se designa.

* Felícitas Sánchez Aguillón, asesina serial mexicana, traficante de niños, se cree que asesinó a más de cien.

** José Ortiz Muñón, también asesino en serie mexicano: fue un soldado que asesinó a 150 personas que se manifestaban incomodando al gobierno post revolucionario, además de tener una banda que asesinaba y violaba en la Ciudad de México. Su caso fue descrito como el 'síndrome del pistolero.'

*** Elvira Luz, asesinó a sus hijos después de años de abuso, golpes y violencia por parte de su esposo. La película *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals recoge el caso.

Así, cuando se dice que Claudia es la *Hiena* de Querétaro, simbólicamente ha transitado entre lo humano y lo animal, por lo que ahí permanece dentro del imaginario colectivo. Si esto fuera una tragedia griega, los dioses, después de perseguirla (*oistros*[****]) la habrían transformado.

Se encuentra, pues, en un umbral, en una encrucijada, en una intersección; guardiana de las llaves, el sentido simbólico importa.

Se quema la casa

Otro sentido simbólico tiene el nombre de Hiena. Primero, la idea de que «adentro», lo hogareño, la casa, la civilización es lo «sano». Lo que está «afuera» es lo oscuro, el bosque, lo confuso, los depredadores, la locura. Por lo tanto, aquello que acecha en las sombras forma parte del imaginario de lo salvaje, lo que no entendemos, lo malsano: el sapo, la hiena, la ogresa, la fiera.

En un sentido más amplio, la representación de uno como su propia casa (el cuerpo como un templo, lo que habitas en el mundo terrenal) entra en conflicto: desde lo interno, la casa también se quema, se altera. Y lo externo es cómo nos ven los otros, la otredad insalvable, medio salvaje. Es significativo cuando pensamos que las visiones de Claudia se dan dentro de su propia casa, se traslapan las realidades entre la casa de su mente (donde llega y habita, en confusión, el orbe) y la casa real, donde habitan sus hijos.

De tal forma se entrecruzan las realidades: primero, la casa. Segundo, el nombre: entre la otredad que vive para ser nombrada y designada, se le destierra a permanecer en la oscuridad, a ser la Hiena.

[****] El *oistros* se ve como un mosco que persigue con ardor, se relaciona con la sexualidad, el deseo, la pasión y, por supuesto, el frenesí de la locura. Aparece como un tábano que pica, hostiga y persigue a Io convertida en vaca, hasta llevarla al punto de la locura.

El loco que deambula

Si se le condena a ser un animal, también se le destierra y condena a vagar. Esta acción de vagar, vagabundear, deambular, merodear, es parte del imaginario de lo extraño, lo bárbaro, lo salvaje: es decir, lo que acecha. Además, estar dentro significa ser aceptado por la sociedad, al salir y errar, quedas fuera del pacto social. Dentro de este imaginario está Caín, por ejemplo, quien después de asesinar a Abel es condenado por Dios: «Ahora, pues, maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Cuando labres la tierra, no te volverá a dar su fuerza; errante y extranjero serás en la tierra».

Incluso en Rey Lear de Shakespeare, cuando las hijas lo echan de su casa, Lear queda vagabundo en la intemperie y comienzan una serie de sucesos que van desde el clima en el descampado (la tormenta) y Lear perdiendo la razón, olvidado del pacto social.

Tampoco podemos olvidar la simbología del arcano del Tarot, El loco, quien es un vagabundo que va errante y está de pie en una elevación, a punto de caer.

En este deambular es fácil que aparezca el elemento animal: incluso en la carta del arcano antes mencionada hay un perro. Digamos que la carta del loco, simbólicamente, se compone de tres elementos que tienen que ver con la locura: primero, el que deambula (sujeto); segundo, dónde deambula (lugar, topografía), y tercero, el animal que lo acompaña (lo que incide, el *oistros*).

La topografía de la locura

Dentro de lo griego, la manía, el *ménos* es una fuerza que fluye, parecida a la que tiene el fuego y el caudal del río. El *ménos* es aquello por donde se transita, el lugar por el que se vaga, la región en la noche después de una tormenta. Quien ha contemplado la visión de un río desbordado en

medio de la hora más terrible, mientras animales nocturnos acechan en la sombra, saben que la topografía tiene una fuerza extraña, telúrica, del fondo de la tierra, de barro, de dioses negros, de animales descompuestos, que llama con gran poder al lado oculto de la mente humana.

La manía se identifica con una cosa topográfica y tal comprensión griega (como muchas) se mantuvo intacta a lo largo del tiempo, al grado de que en la actualidad seguimos usando estas formas, aunque ahora de manera poco precisa, al atribuirlas a la forma genérica de *locura*: estoy al borde de la locura, decimos, por ejemplo. O como el autor H. P. Lovecraft tituló una de sus obras, de manera atinada: *En las montañas de la locura*.

Que el arcano del loco esté «al borde» de un precipicio se refiere a la forma simbólica del filo entre locura y razón.

El animal que nos azota

Lo que incide, ese factor externo, también fue descrito en las tragedias griegas. «Ella describe cómo empieza: visiones nocturnas dijo Zeus, la buscaban, le ordenaban salir a los campos para cumplir con el deseo de Zeus (...) Al salir de casa, ir «afuera», fue cuando la locura, el *oistros*, llegó», consigna Ruth Padel al hablar de Io, sin embargo, ¿qué es eso que la busca y le ordena? Es parte del *oistros* y tiene que ver con la pasión, la manía y la «rabia».

Este aspecto de la locura es algo que acompaña, en la tragedia griega, a Lyssa (locura). Se encuentra en la descripción del asesinato de Pentheo, cuando las ménades lo descuartizan como «perros de caza» o cuando las Erinias buscan a Orestes, igual, como perros feroces. Pienso también, dentro de este imaginario de los perros como algo externo de locura trascendental que busca para atacar a su presa, en el cuento del pupilo de H. P. Lovecraft, Frank Belknapp: *Los perros de Tíndalos*, donde estos seres extraños interdimensionales habitan las esquinas,

encrucijadas, umbrales; es decir, todo lo que está al borde. Cuando el personaje principal cruza las puertas de la locura y regresa al mundo, los perros de Tíndalos lo han visto y lo acechan por las esquinas, en algo que desborda simbolismo, si se piensa bien.

Entonces, esa cosa extraña es lo que se adueña de la casa, es el orbe que flota en la sala onírica de Claudia Mijangos, en palabras de Ruth Padel: «nada muestra tan claramente que la locura trágica es algo externo, invasor, demoniaco, autónomo». Ese agente que incide se encuentra en la gramática griega: según Ruth Padel, el verbo de la manía es un verbo pasivo, «lo que hace contigo un agente externo». Es decir, no es algo que pueda «ser», sino es algo que «interrumpe» al sujeto, lo cambia, lo influye, le «hace algo».

Prius[6]

Como cuestión arquetípica, el crimen de Ágave, Heracles y Claudia Mijangos, no puede suprimirse de la naturaleza humana; son parte de la alienación trágica de la que habla Kenneth Rexroth cuando describe la forma del mito:

> Los mitos subjetivizan el mundo objetivo. Colocan al humano dentro de la naturaleza. Las incógnitas acerca de la relación del humano con su entorno se responden por medio de las representaciones dramáticas que se incorporan en el ritual.

Así, se convierte en tema recurrente de diversas culturas debido a la espantosa idea de que el protagonista no tiene control sobre el origen del frenesí ni la certeza de cómo funciona. Aristóteles nos diría que *mueve a compasión y temor:* compasión por la forma en que debe vivir quien, sin saber cómo, se ha convertido en el asesino de su propio hijo. El temor, por su parte, nace cuando nos damos cuenta de lo semejante que es a nosotros: nadie es inmune a un fallo gratuito de la mente.

Y si no sabemos el origen de la frase *Quem deus vult perdere...,* ni su continuación, podríamos elucubrar y resolver el enigma: si bien el autor no es Eurípides, fue él con sus obras quien le dio dimensión a la locura trágica.

[6] El mundo es una suposición.

Quizá podamos completar la frase de origen nebuloso con una frase que sí sea propia de Eurípides, para que con espanto, lector, repitas:

«Aquellos a quienes los dioses quieren destruir, primero los vuelven locos...

luego, te atormentaré más y te llenaré de terror».

Poema para Claudia Mijangos

Ella sabe de la inocencia:
la ha visto escurrir por los cuerpos
como un rojo tropel de gritos,
como el amor de un hijo por su madre
goteando desde una mano
cercenada
por la madre.

Sebastián Macías

Los grillos que me llevan tan lejos

Silence is the unbearable repartee.

G. K. Chesterton a H. Belloc

K.N.

El silencio, como lo imaginamos, es un detenerse del sonido. La música suena con sus trompetas, sus tambores, su guitarra en un largo vaivén rítmico que se va destejiendo hasta que de la madeja inicial sólo queda un hilo y, de repente, silencio. Silencio. Silencio cronometrado para regresar a la flauta, al golpe del piano, a la voz.

El silencio es parte esencial de la música, de la narrativa, y de cualquier otro lenguaje: está hecho de tiempo y, por lo tanto, movimiento. No es estático: parte del flujo que lleva la vida. Incluso hay marcas que indican en qué momento es necesario introducir el silencio para que la música pueda ocurrir. No lo escuchas de verdad, porque ya decir que se escucha el silencio parece una contradicción. Pero ahí está, llevando el ritmo y la cadencia. Ahí está, llevando la batuta sin ser realmente percibido.

*

En el origen del cosmos las culturas han visto una dualidad ordenada que compone su esencia: la noche antecede al día, la luz se aprecia en la oscuridad, para que la vida pueda continuar la muerte debe ocurrir y el sonido se percibe en tanto existe el silencio. Vivimos en una realidad que se constituye de mitades y que sólo se entiende cuando se comprende el principio de los opuestos: ¿cómo podríamos anhelar el regreso de la primavera si no entendemos la necesidad del otoño? En este mundo dual, también existe armonía entre sonidos: no percibimos de igual manera el mugir grave de la vaca cuando en las tardes calurosas el hato de reses desciende por el valle, que

el estridular de grillos que acompañan el camino de la madrugada.

Con esto en mente, podemos decir que en el principio, el dios-animal de los antepasados no era verbo, porque no se comunicaba con palabras. En el principio, el dios-animal de nuestros antepasados era una canción oscura que ya no podemos entender, era una canción hecha de pequeñas piezas de sonidos, ensamblada una tras otra con armonía.

Y cuando la canción parecía detenerse, en realidad se hacía más intensa. Como un murmullo, se parecía a cientos de monjes rezando en voz baja por la salvación del universo. Ese dios-animal es también dual: cercano y parte de lo mundano, era a su vez sagrado y lejano, distinto de nosotras, pero tan parecido que participaba de sus ritos y mitos. Esa intensa canción que compartimos antaño humanos y animales, nunca se ha detenido, sigue sonando por lo bajo: el silencio que parece haber caído sobre los animales es el olvido del significado de aquella canción.

El silencio es parte de una música ancestral en donde el ser está sumergido. Nos dejamos arrastrar por ese caudal de aguas torrenciales sin siquiera percibirlo. Pero entonces, ¿a qué nos referimos con romper el silencio? Nuestra limitada percepción nos hace entender el sonido (y, por tanto, el silencio) en cuanto a parámetros humanos.

*

La compañía muda de los animales, su presencia quieta, participa del caudal que no podemos entender dentro de nuestro vacío existencial: vamos por las calles con el corazón roto, preguntándonos qué fue lo que sucedió después de alcanzar la incompleta idea del amor, mientras las palomas giran en círculos con rumbo al palomar; el muerto yace en una fosa común de la que nacerá un árbol

y cantarán los gusanos, con su red extendida: el tiempo; el perseguido —por cualquier régimen, porque no importa la época, el lugar, la filiación— seguirá corriendo entre los pastizales, los caminos de concreto, en los de agua o arena, dejando su huella entre el estridular de grillos que se aquietan primero, mas luego regresan impasibles a la labor.

Y en cada escena están los animales, presencia que no se inquieta, permanece y contempla. Están al fondo y su vida parece suceder en otro plano: como si colocaras varias imágenes transparentes para formar un cuadro, la primera sería el plano primigenio en el que están plantas y animales. Las siguientes transparencias colocadas serían las que corresponden al espectro humano, tan superficial y simbólico, tan complejo y básico, en cada una de sus aristas.

Mientras escribo, el gato me mira: tiene los ojos fijos en mis manos, luego se acerca, me huele y se va. Delante de la ventana observa con gran atención la sombra que proyectan los pájaros del exterior. Él no sabe que las sombras movedizas son de pájaros que están lejos, en el techo del departamento vecino; maúlla y trata de alcanzar las proyecciones como si estuvieran ahí. En un principio me parece gracioso, después me intriga su manera de observar las sombras: su mirada es diferente a la mía, un abismo nos separa.

En su manera de cazar las sombras, el gato vuelca su existencia y yo, de manera estúpida, creo que soy mejor sólo porque tengo una velada conciencia de que las sombras son proyectadas por otros animales. ¿Qué sombra es aquella que yo busco con terquedad en libros, palabras, personas; qué sombra me atormenta por la noche, qué proyección del pasado o del futuro que no puedo alcanzar me hace desperdiciar mi propia existencia en algo más vacío? Mi querido gato: en su silencio mientras me observa, tiene más certezas.

*

En su cuaderno de notas, Leonardo da Vinci habla de cómo se debe representar en pintura aquello que es difícil observar, por ejemplo, el aire, la mecánica del agua, el paso del tiempo o algo tan abstracto como la anunciación de un ángel. El principio es sencillo: se pinta no la cosa, sino los efectos que causa. Es decir, el aire cuando se convierte en brisa o en viento mueve de lado a lado las copas de los árboles, la ropa y despeina el cabello de las personas; el paso del tiempo se representa por el cabello cano, las flores que poco a poco se van secando o el palacio que queda derruido y cubierto de maleza. Con esto en mente, volvemos al planteamiento: ¿cómo se pinta el silencio? se pinta no el silencio, sino los efectos que causa, según lo planteado por Leonardo da Vinci.

Aquí entra la verdadera pregunta: ¿cuáles son los efectos del silencio? o mejor aún, ¿cómo sabemos, visualmente, que algo está en silencio?

Tomemos como primera referencia el icono copto de santa Ana del silencio. En la imagen, la virgen tiene los ojos grandes, muy abiertos, podríamos decir que está en una especie de vigilia o contemplación. La boca permanece cerrada, sin mucho detalle ni énfasis en su tamaño o forma; el dedo de la santa en posición vertical sella los labios que están en horizontal, símbolo inconfundible aún de cerrar la boca y permanecer en silencio. Cuando la boca permanece así, los demás sentidos se aguzan: ponemos atención a los detalles, escuchamos los sonidos que se despliegan en la lejanía.

Sin embargo, el símbolo que todavía usamos para referirnos al silencio, tiene que ver con la comprensión humana que tenemos: arriba pregunté, ¿cómo se rompe la quietud de lo silente? El silencio se rompe cuando decimos una palabra. No se rompe con sonidos. No se rompe con el ladrido del perro a la distancia, el frotar

interminable de grillos y cigarras, ni con el canto de los pájaros al amanecer: al contrario, parece que son atributos o representaciones del silencio.

El silencio se rompe cuando alguien habla.

*

Además del dedo índice sobre los labios, la representación del silencio en la pintura por lo general tiene que ver con lo humano: pasando por una mano cubriendo la boca o la boca por completo cerrada, instrumentos de cuerda sin cuerdas o paisajes humanos deshabitados. Tenemos, en este último, los cuadros de Edward Hopper en los que impera un silencio casi estático; en el cuerpo cerrado a emitir y recibir sonidos, está el *Silencio* de Füssli y, en el cuerpo abstraído del mundanal ruido, la inmensa cantidad de pinturas sobre santos rezando o el filósofo meditativo de Rembrandt. Sobre esta representación humana del silencio, un ejemplo que me gusta en particular es el cuadro de la mujer vestida de azul leyendo una carta de Vermeer. Sin embargo, no es esto lo que me atañe ni he querido traer a mis lectoras por este rumbo: sobre el tema del silencio en el arte, se ha escrito variado y mejor, para muestra está el ensayo *La estética del silencio* de Susan Sontag.

Más bien, el punto al que quiero llegar es: otra manera de pintar o representar el silencio es por medio de animales en quietud, tan simple. Porque si el reino del ser humano es el reino de la palabra, el pensamiento simbólico, la música disciplinada; el reino de los animales es el reino del silencio y, contrario a lo que pensamos, no es un reino de fácil acceso.

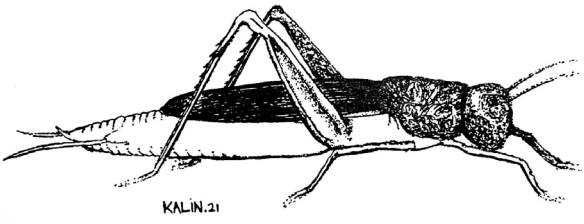
*

Se dice que el instrumento que Hermes inventó con una concha de tortuga (porque la música, así como otras artes, llegaron al humano gracias a los animales), y que cedió a Apolo, tenía siete cuerdas, pero fue Orfeo quien le agregó dos más para honrar a las nueve musas y para constituir una nueva forma de música. Hijo de Apolo y Calíope, Orfeo se pasea entre los valles del sureste de Europa, y su atributo más reconocible es el canto con el que serena a humanos y animales por igual. La iconografía lo muestra pastoreando entre paisajes bucólicos. Todo lo que hay alrededor de su figura, sin embargo, es parte de una vida que se vive dentro de preceptos más altos: una vida que puede satisfacer los sentidos porque ella misma está en otro plano.

¿A qué me refiero? El saber trascendental es de una hermosa sencillez: la música de Orfeo podía tocar fibras animales porque él mismo había logrado dar el rodeo necesario que nos lleva de lo humano a lo animal y luego de vuelta a lo humano, pero con el saber y comprensión de lo animal. En el animal hay una cierta pureza. Como el mismo animal y su canción ancestral vibran en otro plano, nosotros no podemos tener acceso. En ese plano diferente se extiende el silencio de las fieras, parte de la canción del dios primigenio, que hemos olvidado. Los órficos creían en que no se debía derramar sangre animal, no comían ningún tipo de carne y vestían con lino: habían adquirido conciencia que los hacía partícipes de un pacto místico, propio de sus ritos y misterios.

Entre mayor sea la desconexión que experimentamos con los animales, con el dios de los bosques y la selva, con la canción que entonan grillos y chapulines en las tardes estivales, mayor es el vacío que sentimos como especie, más es la fragmentación que busca y busca, pero no encuentra, porque los sentidos embotados ya no es-

tán hechos para dejar que el silencio animal simplemente ocurra.



*

La modorra de la tarde y el calor sofocante de la casa en la que he llegado a trabajar en Colima, me tumban un par de horas en el sillón de la sala. Con los ojos medio abiertos, apenas si puedo pensar: el calor es tal que incluso siento que dejo en cada movimiento una estela de agua y no estoy acostumbrada a la sensación de la humedad escurriendo por cada uno de mis poros sin cesar.

Lo único que percibo es algo que cruza en el cielo y que apenas puedo ver, como un cardumen de peces cruzando el cielo. Pero no son peces, ¿cómo podrían ser peces? Son otra cosa, son pájaros que llevan un mismo vuelo, dan vueltas, regresan, cruzan de nuevo y van en rumbo definido. Quito la cortina, quiero verlos mejor: son de dos colores, grises y blancos. Dejan una mancha sobre el cielo, muestran el pecho y van en pique para alzarse otra vez. Hacen el mismo movimiento, una y otra vez, en silencio. El movimiento me parece hipnótico y con la modorra me da sueño, mi cabeza se desploma en el sillón y mis ojos arrastran la imagen al reino onírico.

En el sueño no hay silencio, hay un zumbido que guía a los pájaros en tropel. El zumbido me persigue y puedo ver que ya no hay luz. De repente, el silencio se rompe: un perro entra por la puerta principal, está molesto y grita. ¿Cómo? Sí, grita, articula una palabra humana que

sale de su hocico y que me parece horrorosa. El perro apenas repite dos veces la palabra frente a mí, y yo despierto, sobresaltada.

¿Por qué nos parece tan aberrante y extraño que un animal hable? Cuando se trata de un cuento de hadas, es común que los animales hablen para ayudar al héroe. Sin embargo, fuera de aquella concesión ficticia donde las reglas son diferentes, que los animales hablen nos parece algo siniestro. Lo siniestro no tiene que ver con lo malo, ni con horrible; lo siniestro sólo es lo que no debería ser, por ejemplo, que un bebé articule palabras con la misma voz y conciencia que la de un anciano, que un cadáver camine, que un objeto inanimado cobre vida, que llueva sangre, etcétera.

Que el animal permanezca en silencio es, hasta cierto punto, indicio de que el mundo sigue siendo el mismo, con sus mismas reglas.

*

Por último, me gustaría hablar de una imagen que recién vi en el hoyo negro informático de las redes sociales. Se trata de una imagen que en principio busca ser graciosa, pero a mí no me lo pareció en absoluto. Al contrario, poco faltó para que me alejara de cualquier objeto con conexión a internet, me sentara en un rincón de la habitación y me pusiera a llorar abrazada a mis rodillas maltrechas. En la imagen, aparece un cerdo con la mirada fija a la cámara y la boca cerrada. Alguien lo sostiene por el cuello y coloca sobre su cabeza una pistola de aire, de esas que se utilizan en el matadero. Los ojos del cerdo, así como la mirada que lanza hacia la cámara, son los más lastimosos que he podido ver. En su mirada está la mirada silenciosa de todo animal muerto por la mano humana. El gato atropellado sin piedad a la orilla de la carretera, el perro sacrificado en un refugio, el pájaro apedreado sin razón,

el toro desangrándose sin comprender qué mal le hizo al mundo. Mucho podemos hablar, escribir y teorizar sobre la forma de mirar al animal: siempre el silencio y el pacto divino con ellos quedará manchado por la palabra, por el pensamiento humano, por esa torpe superioridad primitiva que creemos poseer. Creo, sin embargo, que sería mejor hablar de cómo nos miran los animales: en su silencio nos han dado la llave de la meditación, del acceso a otros planos de existencia más sencilla. Nos miran con toda la confianza del mundo y nosotros no hemos podido honrar esa confianza. Su silenciosa compañía es el recuerdo doloroso de lo que aspiramos: la presencia.

Nuestra aparente civilización no nos ha hecho mejores. En el silencio de la noche medimos la quietud en tanto la vida de los animales.

*

Me detengo cerca del río para escuchar el discurrir del agua. Mi corazón se agolpa en el pecho y siento la sangre que corre de mi cabeza a mi cuerpo, mis brazos, mis manos. Todo ese tremendo latido soy yo misma: músculos, párpados que rítmicamente se abren y cierran, respiración que llena y vacía los pulmones al tiempo que alimentan las fibras con oxígeno.

Mis sentidos perciben los sonidos, mi cerebro los decodifica, los entiende, los transmite y los regresa al pensamiento simbólico en el que yo puedo escribir la palabra noche, la palabra estoy, la palabra silencio. El viento mece las copas de los árboles, la palmera se agita y arquea su rama principal como lomo de gato pardo; el río hace tintinear las piedras con su bracito y algo que no puedo ver saltó dentro del agua. Más allá, en otro árbol, una especie de pájaro lanza un chillido oscuro y breve, el perro que está lejos ladra en espacios intermitentes. Ahí va. Ahí comienza. Ese fue el preludio, pues mientras el silencio se

hace más profundo, los animales cantan más largo. Ahí viene el primer grillo de la noche a encender la orquesta de patas. Chapulines y cigarras lo siguen. El murmullo continúa en oleadas que no se sabe de dónde provienen; pareciera que el viento mismo las lleva. Chispa sonora, ahí va otro chapulín y otro más. El dios-animal extiende su risa que se quiebra en astillas agudas donde el canto de los grillos lleva por lo bajo el peso del universo.

Soy parte de la canción, porque me detengo y yo misma ahora soy parte del silencio.

Paniske

Rebeca Licona, «Los misterios de la ménade», Collage.
Finlandia, 2021.

I

Un trozo de tela puede contener a una diosa relegada que sigue haciendo de las suyas en los hogares. Una diosa a la que le siguen rezando las viejas matronas cuando ponen a orear las hierbas secas que serán utilizadas para la cocina. La divinidad está en todos lados. A veces, viene envuelta en un idioma que no entendemos o en rituales que nos fueron heredados por abuelas, madres y otras ancestras.

Estas muestras de divinidad en el hogar son secretos que mantienen viva una memoria colectiva: las recetas de cocina, los remedios caseros, las canciones que cantan las mujeres, los instrumentos con que engañamos a *los otros* habitantes de las casas. Claro, porque las casas no sólo son habitadas por humanos. Mi abuela decía que había chaneques, además de espíritus, fantasmas, demonios y nahuales. Si todas estas criaturas (y otras más) se asoman cada tanto en las historias de la memoria colectiva ¿qué pasa con la divinidad? También hay diosas que esperan ocultas en cada pequeña cosa. Esperan el momento de hacer su aparición y reclamar su territorio perdido.

He aquí que no queremos volvernos la loca de la casa, ni queremos que se piense que la razón está separada de los motivos misteriosos de la hechicería: nuestra boca de mujer, la cual no es admitida en el apolíneo terreno de la razón masculina, tampoco puede renunciar a lo que le ha sido transmitido de boca en boca por otras mujeres. Esa es una forma de resistencia. Cuento mi historia a través de

recetas de cocina, de canciones que invento para cantarle al bebé; cuento el pasado de mi familia con los nombres de las plantas que utilizo para sanar, enamorar, enfermar y matar al hombre, cuento de dónde viene mi religión primera cuando hago un bordado que el ojo censor de la iglesia no puede entender.

II

Camino sin prisa por el pasillo vacío de un museo. Estoy en la sala de Arte Románico y por alguna razón los turistas no se sienten llamados a recorrer las pinturas y tallados medievales. En una pared, un ángel con alas llenas de ojos me observa imponente, mientras se alza sobre la figura de un Cristo caído. Piezas de marfil se extienden ante mis ojos con escenas talladas de la Virgen amamantando al niño Dios o simplemente sosteniéndolo en brazos. Por allá, una fila de demonios adorna un fresco y, del otro lado, mártires altivos con el rostro resignado se preparan para recibir el suplicio. Todo parece que encaja en la narrativa de cómo nos han dicho y contado que debe ser la Historia con mayúscula y letras de oro.

Una figura llama mi atención. En un primer vistazo parece tratarse de otra de las tantas imágenes del Arte Románico, pero tiene características que la hacen única: es un trozo de tela sin continuación, apenas un trozo de diez centímetros o menos; no tiene marco de referencia, ni hay otras imágenes similares. Este trozo de tela parece romper con todo lo que hay alrededor, como si no encajara, como si fuera una pieza perdida de un rompecabezas suelto desde que la humanidad es humanidad. Pero ese trocito cuenta más que muchas de las piezas expuestas, que no hacen sino repetir la misma historia. Este cacho de tela cuenta una memoria oculta hace miles de años. Mi cuerpo lo presiente y mi corazón late con fuerza. Mi estómago se hace un nudo de rara felicidad cuando leo el nombre de la pieza en la tarjeta del museo: *Paniske*.

III

Bordado sobre tela con hilo enrollado en la urdimbre. El análisis muestra que la figura fue tejida en sentido perpendicular sobre un tafetán púrpura de lino. Las manos hábiles que bordaron esta figura, lo hicieron con calma y poniendo cuidado, sin saber que se mantendría conservado durante cientos y cientos de años. Qué pequeña parece la vida humana en comparación. La cantidad de guerras, despojos y combates inútiles que ha visto el bordado a través de la historia. Casi podemos ver que las manos hicieron la labor con delicadeza, quizás con devoción suficiente para contar la historia de una diosa olvidada.

La figura bordada está rodeada por un círculo de colores que recuerdan los detalles heráldicos. La composición alrededor de la figura está perdida, pero el elemento principal se puede apreciar sin lugar a dudas: es una mujer, los pechos han sido bordados con atención a las formas femeninas, sobresale un poco el vientre y entre las piernas no tiene nada más que una línea vertical que refiere a la vulva. Las caderas son anchas y tiene una actitud festiva; parece que está bailando o que se acerca con algún instrumento. La mano derecha hacia arriba, mientras que con la mano izquierda, hacia abajo, sostiene una caracola la cual ha sido asociada a los ritos iniciáticos. El bordado tiene tonalidades claras y oscuras para dotar de tridimensionalidad, es decir, para darle volumen a la figura. Alguien que no haya dedicado buena parte de su vida a la costura no podría bordar con semejante natu-

ralidad los pliegues y movimientos del cuerpo. La *paniske* sólo viste una capa, piel de cervatillo sacrificado, tal vez. Su rostro muestra una sonrisa encantadora y sobre la cabeza, el cabello rizado se une a un tocado de racimos de uva madura, púrpura, colmada de jugo y de dulzura; guirnaldas que solían dedicarse a Dioniso o Baco, por lo que se ha teorizado que esta mujer podría ser parte de las ménades o las bacantes dedicadas al dios. Pero se ha teorizado porque lo demás arroja una pregunta sobre la naturaleza de la imagen: las piernas no son piernas sino patas caprinas, patas que hasta entonces sólo se habían identificado con el dios Pan. ¿Es entonces una ménade? Cada vez que la observo mis dudas se disipan: se trata de una versión femenina del dios Pan, por eso mismo ha sido llamada *Panisk*e.

IV

Antes de continuar, es preciso definir lo que es una *Paniske* y para eso nos podemos servir de la definición de una voz autorizada: «la voz paniske no es más que un neologismo construido sobre el diminutivo masculino del dios Pan, y es un personaje exclusivamente iconográfico, inexistente en la literatura clásica o post-clásica. Su primera aparición se data a mediados del siglo IV a.C., siendo algo más tardía que los Panes juveniles que lo hicieron a partir del siglo V a.C».[1]

Sin embargo, creo que es mejor mostrar lo que es una Paniske.

En el teatro francés Marigny se presenta la obra *Pan* de Charles van Lerberghe, dirigida por Lugné-Poe. Es el ambiente decadente de la Francia de 1905. Entonces se abre el telón y donde debería aparecer un Pan con las patas caprinas y barba de viejo rabo verde, aparece en cambio una mujer que baila en el escenario, hace chistes sobre sus amigas lesbianas y se ríe aturdiendo al público. Se trata de la grandiosa Colette en su segundo papel hablado en el teatro. En el último acto aparecía casi desnuda con hojas de parra (la divina corona dionisiaca) cubriéndole la frente, danzando en un *frenesí* que encantó al dramaturgo belga. La crítica, sin embargo, no se deslumbró, le reprocharon tener un acento campesino. El aparente refinamiento y las afectaciones pueden dejar insensible a un espectador (ya no digamos un lector o

[1] Alexandra Uscatescu, «Iconografía pagana en un tejido tardo-antiguo, ¿Paniske o ménade cazadora?»

escritor), porque ¿qué mejor que una Paniska que viene de la tierra y del campo, que es una diosa fértil, fuerte y llena de vitalidad, en comparación con las lánguidas musas románticas etéreas y prototipo de una mujer inalcanzable? «Una infancia en el campo y una tranquila adolescencia provinciana no parecían destinarme al papel de Paniska, pero no hay amor más pagano y apasionado que el mío por nuestra madre Tierra [...]. Pan y Lugné así lo han querido. Seré Paniska». Dijo Colette sobre su papel y creo que es la mejor definición de la deidad.

V

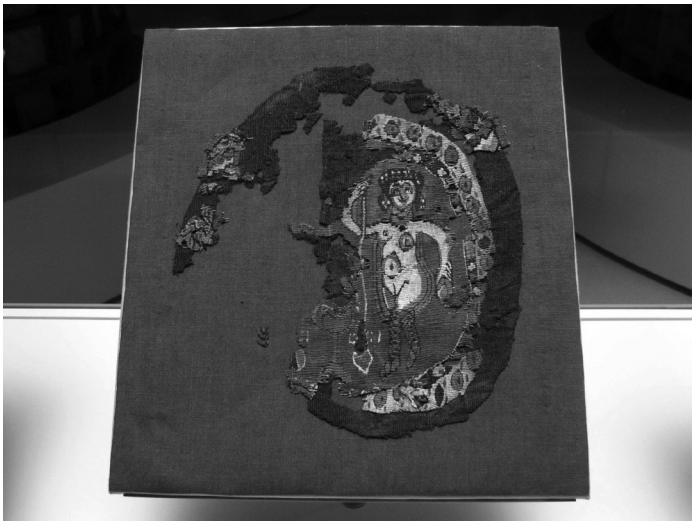
La admiración por el trozo de tela copto crece en mi cada vez que lo veo y lo comparo con otras piezas de la sala. Mi asombro se ensancha cuando pienso en la bordadora, en la historia oculta, en aquello que ha permanecido escondido, en las sombras. La divinidad está ahí, me digo con los ojos abiertos frente al trozo de tela. Está en las cosas cotidianas, está en las manos de mis abuelas que bordaron incansablemente toda su vida; está en los paisajes japoneses que soñó mi abuela paterna y que nunca conoció, pero que presentía suyos; está en los animales bordados de mi abuela materna o en los vestidos, en las representaciones simbólicas en almohadas para las nietas o en adornos de quince años y bodas. Ahí está la épica sordina que retumba en la sangre.

Estos detalles que han sido bordados durante generaciones, son parte de la historia que compartimos y que dejamos de lado porque no entran dentro de los catálogos ordenados en carpetas ni en la idea de la Historia con mayúsculas y letras doradas que está escrita por los poderosos y vencedores hombres occidentales. Los demás, quienes no pertenecemos a esa particular extensión, tendemos a construir otro tipo de archivo, a contar las historias de maneras diferentes: una canción para mi hijo que sale al campo a trabajar, una receta de cocina con ingredientes de mi entorno, un bordado con motivos que me parecen importantes, tal y como me enseñó mi abuela.

Las minorías creamos nuestros propios archivos desde el trauma: si nadie nos enseñó a leer y a escribir

para que no contáramos nuestra historia, vamos a contar nuestra historia de abusos, maltrato y opresión a partir de otros productos culturales como el canto, la danza, el tejido, la comida, etcétera. Pero las historias están llenas de recovecos oscuros y luminosos, de giros, vueltas al pasado y miras al futuro, de lo que queremos ser y de lo que hemos sido. Al contar nuestras narrativas reescribimos historias culturales e incorporamos nuestras versiones particulares. Por eso, la recuperación de la memoria es un acto colectivo.

Nuestras anécdotas nos cuentan historias en común que nos acercan en el tiempo y el espacio. El principio de que todo está conectado y que las brechas insalvables sólo son una ilusión que nos gusta construir para aislarnos, es el principio del que derivan las formas radicales del pensamiento: si todo está conectado, resulta como la vasija de agua del rey Esarhaddon… en el fondo de la vasija resuena el agua «la vida es una en el todo y dentro de ti se manifiesta una porción de la vida». Somos una porción de lo divino, somos nuestra historia, así como lo que nos rodea y lo que decidimos contar: por eso, esta historia es un bordado y el bordado es un hechizo.



Fragmento de tejido copto con paniske en un «orbiculus», Museu Nacional d'Art de Catalunya, Sala 4 (Arte medieval románico), Procede de Egipto. Tejido en lana y lino con ligamento de tafetán Siglo: VI-VIII.

Agradezco el trabajo, el cariño y la compañía de cada imagen. También agradezco a Sebastián Macías su permiso para publicar aquí su *Poema para Claudia Mijangos*. Los hilos invisibles de lugares lejanos nos han unido de alguna manera. Gracias a todxs. Mi corazón se queda con ustedes, siempre.

Matheus Antonius Maria van Ingen nació el 7 de enero de 1954 en Kerkrade, una pequeña ciudad minera de carbón al sur de los Países Bajos.

Thieu estudió Historia y Lengua Neerlandesa en la década de 1970, momento en el que también comenzó a desarrollar su escritura y artes gráficas. Como creador de intrincados collages fotográficos y poesía de influencia dadaísta, lanzó su primera publicación en los años 80: una revista clandestina llamada *DIT*.

En la actualidad, Thieu ha trasladado parte de su trabajo de artes visuales al ámbito digital; también ha curado y escrito varios documentos históricos, además de presidir por varias décadas una noche de literatura y arte en Nijmegen, su residencia durante los últimos cuarenta años. A lo largo del tiempo, Thieu ha trabajado en varias colecciones temáticas de su poesía, incluida una centrada en los Campos Elíseos, una región montañosa al este de los Países Bajos, llamada así por los colonos romanos hace más de dos milenios.

KALIN -

Desde el filo
de la civilización

Hypocreación subyugada.
Por algún
tiempo
lucharía.

Desde la más alejada
esquina de la habitación,
escúchalo reír.
2
Su estirpe
Su reino

Reconciliación abyecta
Geometría estancada
deflexión.

Rebeca Licona, mexicana de nacimiento con residencia en Finlandia, artista independiente y multidisciplinaria, se mantiene en movimiento creando en distintas áreas como la joyería artesanal, el performance, la música y el collage análogo, éste último influenciado en el autoconocimiento del *Ser* y su estrecha relación con la naturaleza.

Alexis Landin, en sus propias palabras: mis inicios en la fotografía fueron en el graffiti. Antes de agarrar una cámara empecé a pintar en las paredes y explorar la ciudad. Desde niño estaba acostumbrado a mirar periódicos de nota roja y quedaron registrados en mí esas imágenes,

esos impactos visuales, e inconscientemente ese estilo se fue creando. Fotografiaba lo que me incomodaba, lo que no entendía, pero buscando esa sensación de adrenalina que encontraba en el graffiti. Mi proceso de trabajo es instintivo y visceral, y lo puedo relacionar con las situaciones que estoy viviendo y sintiendo.

Raúl Cadena Rosas, Ciudad de México, 1991. La mayoría de su tiempo lo ocupa realizando trabajos dentro de los campos del dibujo, grabado y pintura, generalmente cuando no está caminando o viendo memes. Existe un interés particular en su obra por la contemplación, el género del paisaje, las dualidades, la acumulación, el paso del tiempo, lo absurdo, el cotidiano enrarecido y el humor.

Bibliografía

Agamben, Giorgio y Ferrando, Mónica. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*, Sexto piso, México, 2014.

Aldington, Richard y Ames, Delano. *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, The Hamlyn Publishing Group Limited, England, 1981.

Barthes, Roland. *El discurso amoroso*, Paidós, Barcelona, 2012.

Casel, Odo. *Misterio de la cruz*, Los libros del monograma, Madrid, 1964.

Citati, Pietro. *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, Acantilado, Barcelona, 2011.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Cvetkovich, Ann. *Un archivo de sentimientos, trauma, sexualidad y políticas públicas lesbianas*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2018.

Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*, Revista de Occidente, Madrid, 1960.

Eça de Queirós, José María. *Diccionario de milagros*, Rey Lear, Madrid, 2011.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Labor/Punto Omega, Barcelona, 1985.

Fontenrose, Joseph. *Python, estudio del mito délfico y sus orígenes*, Sexto piso, Madrid 2011.

Gerona, Ezra de. *Comentario sobre el cantar de los cantares*, Indigo, Barcelona, 1998.

Hillman, James. *Pan y la pesadilla*. Atalanta, Girona, 2007.

Homero. *La Iliada*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2015.

----------. *La Odisea*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2015.

Huysmans, Joris-Karl. *Allá lejos*, Valdemar/Planeta maldito, Barcelona, 2002.

----------. *El arte moderno, algunos*, Tecnos, Madrid 2016.

Lao Tse. *Tao Te King* (versión de John C. h. Wu), EDAF, Madrid, 2009.

Le Guin, Ursula K. *Tao Te Ching: a book about the way and the power of the way*, Shambhala, Estados Unidos, 1997.

Lucrecio Caro, Tito. *De la naturaleza de las cosas*, Nuestros Clásicos UNAM, México 1981.

Nerval, Gérard de. *Poesía y prosa literaria* (traducción, prólogo y notas de Tomás Segovia), Galaxia Gutenberg, Barcelona 2004.

Padel, Ruth. *Whom gods destroy. Elements of greek and tragic madness*, Princeton University Press, New Jersey, 1995.

Rexroth, Kenneth. *Recordando a los clásicos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Saint-Victor, Paul de. *Hombres y dioses*, Colección Babel, Madrid 1930.

----------. *Las dos carátulas*, Joaquín Gil Editores, Buenos Aires, 1943.

Thutman, Judith. *Secretos de la carne: vida de Colette*, Siruela, Madrid, 2006.

Uscatescu, Alexandra. «Iconografía pagana en un tejido tardoantiguo ¿Paniske o ménade cazadora?» en *Goya: Revista de Arte*, N°333, Barcelona, 2010, p. 275-287

Vidal-Naquet, Pierre. *El mundo de Homero*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Paniske se terminó de imprimir en septiembre de 2022 en papel cultural de 90 gramos en la imprenta seprim-heua730908am1, calle Siembra #1, Bodega 5, colonia San Simón Culhuacán, cp 09800, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. En la composición se utilizaron caracteres Warnock Pro 10, 11, 12, 14 y 16.